Diss. Leipzig

1886

W. Wollner

UNTERSUCHUNGEN

UEBER DEN

VERSBAU DES SÜDSLAVISCHEN VOLKSLIEDES.

HABILITATIONSSCHRIFT

DURCH WELCHE

MIT ZUSTIMMUNG DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT
DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

ZU SEINER

AM DIENSTAG DEN 2. MÄRZ

VORMITTAGS 11 UHR

IM AUDITORIUM No. 17 DES AUGUSTEUM

ZU HALTENDEN PROBEVORLESUNG

MICHAEL LOMONOSOV UND SEINE BEDEUTUNG FÜR DIE ENTWICKLUNG DER RUSSISCHEN LITERATUR

ERGEBENST EINLADET

DR. WILHELM WOLLNER

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV. LEIDEN

(Separatabdruck aus dem »Archiv für slav. Philologie«. Bd. IX.)

LEIPZIG
Druck von Breitkopf & Härtel
1886

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545809_0186

Einleitung.

Die Frage nach dem versbildenden Princip im Volkslied der Südslaven hat die einheimischen Gelehrten, seit der ersten systematischen Aufzeichnung der Lieder (Anfang unseres Jahrhunderts) bis jetzt unausgesetzt beschäftigt. Wenn trotzdem die Gesetze des Versbaus heute noch so wenig erkannt sind, als vor 70 Jahren, so trägt die Hauptschuld daran die bisherige Methode der Metriker, welche sich sämmtlich auf die Betrachtung des sprachlichen Theils der Lieder beschränkten, ohne dem Rhythmus der Melodie die geringste Aufmerksamkeit zu gönnen.

Erst in letzter Zeit ist darin eine Besserung eingetreten. Das Verdienst, bei der Untersuchung der serbischen Volksmetrik zuerst die Gesetze der Rhythmik angewandt zu haben, gebührt P. Budmani.

Die lange Reihe der Arbeiten seiner Vorgänger, die im serbischen Vers bald das quantitirende, bald das accentuirende, bald das syllabirende Princip zu finden glaubten, war in der Hauptsache resultatlos geblieben. Die Quantitirenden und Accentuirenden wurden durch die Unzahl der unregelmässigen Verse erdrückt, die mit ihrem Princip nicht stimmen wollten; die Syllabirenden hatten zwar mit weniger Ausnahmen zu kämpfen, da sie nur bestimmte Silbenzahl und wiederkehrende Diärese verlangten, allein sie selbst gaben zu, dass durch blosses Zusammenpferchen von Silben und einen Einschnitt die Entstehung des serbischen Verses nicht genügend erklärt würde.

Auf die rhythmische Geltung der Verssilben wurde gar keine Rücksicht genommen. Vuk hatte 1824 den Sechs-, Acht- und Zehnsilbler als aus 3, 4 und 5 trochäischen Füssen bestehend angesetzt, also:

– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪

und analog hatten auch seine Nachfolger diese Metra aufgefasst: dass es nicht nur in der klassischen Metrik, sondern auch in der serbischen so etwas wie Katalexis geben könnte, dass z. B. die letzten zwei Silben des Sechs- und des Zehnsilblers eine doppelte Geltung haben könnten, und diese beiden Verse

nicht: ´ – ´ – ´ –
´ – ´ – | ´ – ´ – ´ –

sondern: ˝ – ´ – ˝ ´ (♪ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♩ |)
˝ – ´ – | ˝ – ´ – ˝ ´ (♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♩)

anzusetzen sein dürften, daran hatte vor Budmani kein serbischer Metriker gedacht.

Man mag sich mit den Ergebnissen der Budmani'schen Arbeit einverstanden erklären oder nicht, jedenfalls muss man ihre Bedeutung für die Methode der südslavischen Metrik anerkennen. Da die folgende Abhandlung die Frage nach den Bildungsgesetzen des südslavischen Verses ebenfalls vom Standpunkt der Rhythmik behandelt, so will ich, bevor ich an mein eigentliches Thema gelange, meine Stellung zu Budmani's und seiner Nachfolger Theorien kurz bezeichnen. Auf die Ansichten seiner Vorgänger kann ich mich nicht weiter einlassen; eine dankenswerthe kritische Analyse der meisten bisherigen Arbeiten über die serbo-kroatische Metrik hat L. Zima geliefert in seinem Aufsatze: Nacrt naše metrike narodne obzirom na stihove drugih naroda a osobito Slovenâ Rad XLVIII S. 171 ff.

Budmani's Abhandlung: Jos jedan pokušaj o našoj narodnoj metrici, Gymnasialprogramm, Ragusa 1876, stützt sich, nach des Verfassers Angabe auf den ersten Band der Vuk'schen Sammlung, der gegen 800 lyrische Lieder in ziemlich allen üblichen Versmassen enthält. Die Kunstdichtung ist von der Betrachtung ausgeschlossen.

Nachdem im Eingang von der Poesie im Allgemeinen gesagt wird, sie habe sich bei allen Völkern gleichzeitig mit der Musik ausgebildet, wendet sich der Verfasser zu der serbischen Volks-

dichtung: im Folgenden wolle er die äussere Form derselben betrachten und die Gesetze untersuchen, nach welchen die einzelnen Wörter zu einem poetischen Ganzen verbunden werden. Dieses Ganze kann auch schon gesprochen unserm Ohre angenehm sein, wurde aber thatsächlich, ursprünglich wenigstens, für den Gesang gedichtet. Dasselbe stimmt mit der Musik im Rhythmus überein, es lässt sich wie die Melodie in bestimmte Theile von gleicher Dauer zerlegen, welche nach gewissen Gesetzen mit Betonung versehen werden. Auf zwei Dinge ist also beim Rhythmus zu achten: auf gleiche Dauer der Theile, aus denen ein poetisches (oder musikalisches) Ganzes besteht und auf den Accent jener einzelnen Theile.

Der kleinste in der Poesie berücksichtigte Theil ist die Silbe; sie entspricht der einzelnen Note in der Musik. —

Obgleich im Serbischen lange und kurze Silben vielleicht nicht weniger unterschieden werden, als im Griechischen und Lateinischen, so nimmt doch die serbische Poesie keine Rücksicht auf diesen Unterschied: eine kurze Silbe dauert oft ebenso lange als zwei andere, mögen diese lang oder kurz sein. —

Eine, zwei oder drei Silben bilden einen Fuss, dem in der Musik der Takt entspricht. Für diesen gelten folgende Gesetze:

1) Alle Füsse, ob ein-, zwei- oder dreisilbig, sind gleich lang.

2) Der Accent ruht auf der ersten Silbe jeden Fusses. In dem Beispiel: Ústani | góre | Míla- | né, dauert der letzte einsilbige Fuss ebenso lange wie der erste dreisilbige oder einer der folgenden zweisilbigen und der Accent ruht in den drei ersten Füssen auf der ersten Silbe. Ausser den Silben ist noch ein Factor bei der Versbildung vorhanden: die Pause (odmor [∠]). Während dieser ruht die Stimme so lange als ein Fuss dauern würde. Wenn wir z. B. die beiden Verse:

Ovaj | domor | dar
Velji | Božji | dar

so lesen, dass wir sofort nach Beendigung des ersten den zweiten Vers sprechen, so ist dies dem Ohre nicht so angenehm, als wenn wir nach dem Worte »dar« so lange pausiren, als wir Zeit zum Aussprechen eines der drei Füsse gebrauchen würden; und so sind in jedem Verse nicht drei, sondern vier Füsse, von denen der letzte durch die Pause gebildet wird, also:

Ovaj | domov | dar | ∠ |
Velji | Božji | dar | ∠ |. —

Am häufigsten findet sich in der Volksmetrik der zweisilbige Fuss (dvoslovka). Er erscheint in jedem Verse, es giebt aber auch ganze Verse, die nur aus zweisilbigen Füssen bestehen, z. B.:

Mója | rósna | kóšu- | tica u. s. w.

In diesem Fusse entfernen sich die Silben am wenigsten von der Länge, die sie in der Umgangssprache haben; die zweite wird ebenso lang gesprochen als die erste, der Unterschied liegt nur in der Betonung der ersten. —

Der einsilbige Fuss hat dieselbe Dauer als der zweisilbige; er findet sich fast nur an letzter oder vorletzter Stelle der rhythmischen Reihe, z. B.:

Oj ti | zrno | pšenič- | no —
Vihor | dolom | du- | je.

In einem Verse bei Vuk steht ein solcher Fuss auch am Anfang:

Ru- | ža sam | ru- | ža —

Zu beachten ist, dass der letzte einsilbige Fuss nicht in der ganzen Dauer eines Fusses ausgesprochen zu werden braucht, da am Schluss auch eine Pause von einem halben Fusse eintreten kann. Diese Pause kann auch im vorletzten Fusse eintreten, wenn die Silbe von Natur kurz ist, wie z. B. das du in du-je. —

Im dreisilbigen Fusse dauern die drei Silben zusammen so lange als zwei im zweisilbigen. Daher muss jede von ihnen nach Verhältniss verkürzt werden. Der Accent steht auf der ersten Silbe. Es wäre falsch diesen Fuss als dem griechischen Dactylus entsprechend aufzufassen. Besser entspricht er der Triole in der Musik. —

Der dreisilbige Fuss findet sich nur am Anfang der Reihe:

Sadila | Mara | vino- | grad. —

Durch die Verbindung von Füssen entsteht die rhythmische Reihe (ritmički redak, niz), aus einer oder mehr solcher Reihen entstehen die Verse.

Jede rhythmische Reihe besteht nur aus zwei oder vier Füssen. Dieses Gesetz, welches, soweit uns bekannt, bisher noch niemand beobachtet hat, ist das wichtigste in unserer Volksmetrik, und vermöge desselben herrscht im Verse stets ein gewisser Dualismus. Auf diese Weise theilt sich in der Musik die Periode gewöhnlich in zwei Halbperioden, jede von diesen in zwei

Phrasen, jede Phrase in zwei Motive. So theilt sich der epische Zehnsilbler, z. B.:

Bože | mili || na sve|mu ti | hva|la

in zwei rhythmische Reihen, die erste aus 2, die zweite aus 4 Füssen bestehend. Das Zeichen (||) trennt beide Reihen.

In der rhythmischen Reihe ragt ein Fuss über die anderen hervor, wie im einzelnen Takte eine Silbe über die anderen, und daher ist der erste stärker betont als der zweite, und der dritte stärker als der vierte, was graphisch folgendermassen bezeichnet werden kann:

Mȍja | ròsna || kȍšu|tice. —

Es folgt nun eine Aufzählung der Reihen:

A. Reihen von zwei Füssen:

I. – – | – – gleichtheilige Dipodie (ravni dvostopak).

II. – – | — katalektische Dip. (osječeni dvost.).

III. – – – | – – überzählige Dip. (prekomjerni dvost.).

B. Reihen von vier Füssen:

IV. – – | – – | — | — | gewöhnliche Tetrapodie (obični četverostopak).

V. – – | – – | — | ∠ katalektische Tetr. (krnji četv.).

Die aufgeführten Verse sind folgende:

Viersilbler – – | – –;

Gewöhnlicher Achtsilbler – – | – – || – – | – –;

Zwölfsilbler – – | – – || – – | – – || – – | – –; (selten, zweifelhaft.)

Siebensilbler – – | – – || – – | —;

Elfsilbler – – | – – || – – | – – || – – | —;

Sechssilbler – – | — || – – | —;

Sechssilbler – – | – – | — | —;

Zwölfsilbler – – | – – | — | — || – – | – – | — | — |;

Zehnsilbler (epischer) – – | – – || – – | – – | — | — |;

Vierzehnsilbler – – | – – || – – | – – || – – | – – | — | — |;

Fünfsilbler – – | – – | — | ∠ |;

Dreizehnsilbler – – | – – || – – | – – || – – | – – | — | ∠ |;

Fünfsilbler – – – | – –;

Zehnsilbler – – – | – – || – – – | – –;

Achtsilbler – – – | – – || – – | —;

Siebensilbler – – – | – – | — | —; (nur in einem Liede.)

Zehnsilbler – – | – – ‖ – – – | – – –;
Elfsilbler – – – | – – ‖ – – | – – | — | —; (nur in einem Liede.)
Dann werden vier Arten Strophen angeführt, die je aus einem längern und einem kürzern Verse bestehen. Von ihnen entspricht a) Achtsilbler + Fünfsilbler dem oben erwähnten Dreizehnsilbler; b) Achtsilbler + Sechssilbler dem Vierzehnsilbler; c) Gewöhnlicher Achtsilbler + Achtsilbler der zweiten Art ist eine sehr seltne Combination; etwas häufiger d) Achtsilbler + Sechssilbler (– – | — ‖ – – | —́ |).

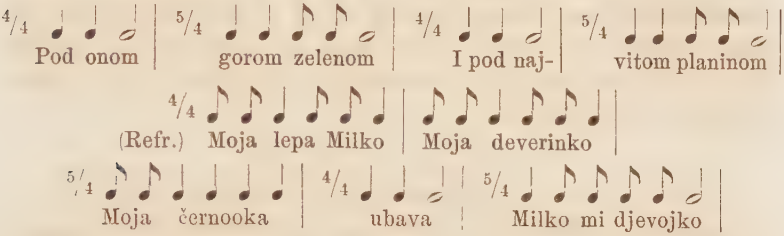
Der grosse Vorzug der Budmani'schen Arbeit vor denen seiner Vorgänger liegt, wie bereits hervorgehoben wurde, in der Betrachtung des Verses vom rhythmischen Standpunkt. Ihr Mangel besteht darin, dass der Verfasser nicht überall genügend Rücksicht darauf genommen hat, ob die Gesetze, die er aufstellt, auch auf die thatsächlichen Verhältnisse des serbischen Liedes passen. Trotzdem zu Beginn der Abhandlung der enge Zusammenhang zwischen Poesie und Musik betont wird, wird späterhin an verschiedenen Stellen dieser Zusammenhang zu wenig beachtet. Nehmen wir mit dem Verfasser an, dass das Volkslied ursprünglich gleichzeitig mit seiner Melodie entsteht, so ist die nothwendige Folge dieser gleichzeitigen Entstehung eine nahe Zusammengehörigkeit von Text und Melodie: wir müssen daher bei der Frage nach der Gliederung des Verses auch die Gliederung des ihm gehörenden musikalischen Abschnitts gebührend beobachten. Nun hat der Verfasser zwar auch die Melodie berücksichtigt, allein, wie mir scheint, nicht in ausreichendem Masse. Auch kann ihm der Vorwurf nicht erspart bleiben, dass er für den Volksvers verschiedene rhythmische Gesetze aufstellt, die wohl für das Kunstlied gelten können, nicht aber für das Volkslied. Es ist ein gefährlicher Irrthum, zu glauben, man könne die uns aus der Kunstmusik geläufigen rhythmischen Anschauungen ohne weiteres auf die Volksmusik übertragen.

Nicht genügende Beachtung der Thatsachen sehe ich in folgenden Fällen:

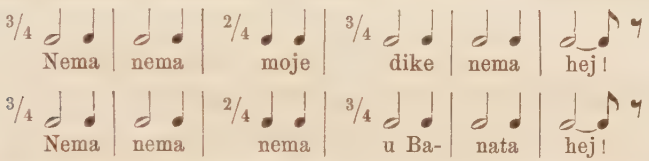
1) Gleiche Dauer der einzelnen Theile des poetischen (oder musikalischen) Ganzen.

Gleiche Dauer der einzelnen Takte eines Tonstückes lässt sich weder allgemein als rhythmisches Gesetz aufstellen (vgl. Westphal, Metrik d. Griechen, I, 501 ff.), noch findet dieser Satz bei der süd-

slavischen Volksmusik Anwendung. Wenn ich auch zugebe, dass Taktgleichheit der häufigere Fall ist, so ist dieselbe doch keineswegs ein unbedingtes Erforderniss. So sehen wir in einem serbischen Liede (Kuhač, 874) $^4/_4$- und $^5/_4$-Takt gemischt:



In einem andern Liede (K. 60, Banat) tritt unter die $^3/_4$-Takte der Periode an zwei Stellen ein $^2/_4$-Takt:



Man vergleiche ausserdem folgende Lieder der Kuhač'schen Sammlung, die gemischte Taktarten zeigen:

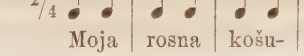
$^2/_4$- und $^3/_4$-Takt: 45. 60. 61. 113. 127. 169. 170. 241. 251. 381. 383. 388. 401. 430. 460. 502. 551. 569. 604. 739. 811. 908. 926. 956. 960. 967. 993. 1039. 1144. 1501. 1505. 1512.

$^3/_4$- und $^4/_4$-Takt: 48. 68. 135. 162. 202. 203. 208. 227. 276. 692. 745. 786. 937. 965. 966. 998. 1278.

$^4/_4$- und $^5/_4$-Takt: 97. 141. 407. 453. 471. 607. 727. 756. 825. 874. 892. 962.

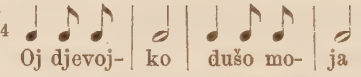
$^4/_4$- und $^6/_4$-Takt: 256. 289. 799. 1233. 1536. — $^2/_4$- und $^4/_4$-Takt: 873. 1445. — $^3/_4$- und $^5/_4$-Takt: 406. 698. — $^5/_4$- und $^6/_4$-Takt: 931. 1479. — $^6/_4$- und $^7/_4$-Takt: 884. 1499. — $^3/_4$- und $^7/_4$-Takt: 232. — $^4/_4$- und $^7/_4$-Takt: 87. — $^5/_4$- und $^7/_4$-Takt: 365.

Diese Beispiele, die sich vermehren liessen, zeigen, dass die südslavische Volksmusik den gemischten Takt verwendet. Nach Budmani wäre z. B. die allein regelmässige Form des Achtsilblers:



also vier einfache grade Takte. Nun kommt diese Form allerdings vor, weit häufiger aber wird in der Kuhač'schen Sammlung der zusammengesetzte grade Takt verwendet (also $^4/_8$ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | oder $^4/_4$ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |), jedoch lege ich an dieser Stelle darauf keinen Werth, da in beiden Fällen der Takt beim Gesange in gleiche Theile zerfällt. Dies ist die häufigste Form, aber durchaus nicht die einzige. So gälten z. B. in einem serbischen Liede (K. 399):

der dritte und vierte Fuss (nach Budmani's Eintheilung) einzeln so viel, als der erste und zweite zusammen. Oder wo bleibt im Liede K. 37 (Serbien):



wo die Melodie mit der verlangten Eintheilung:

Oj dje- | vojka | dušo | moja

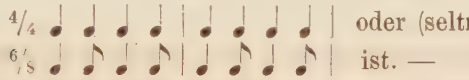
nicht stimmt, die gleiche Dauer der Versfüsse? Oder sollen wir diese und ähnliche Formen einfach als unregelmässig über Bord werfen? Dazu sind sie denn doch zu reichlich vertreten.

2) Wenn es weiter unten heisst, der kleinste in der Poesie berücksichtigte Theil ist die Silbe, die in der Musik der einzelnen Note entspricht, so ist mir der zweite Theil des Satzes nicht recht verständlich. Soll dies vielleicht heissen: Ebenso wie der Takt in der Musik in eine bestimmte Anzahl rhythmischer Einheiten (Takttheile) zerfällt, so z. B. der $^3/_4$-Takt in drei Takttheile von je einer Viertelnote, — so zerfällt der Versfuss in der Poesie in eine bestimmte Anzahl rhythmischer Einheiten, die durch die Silben repräsentirt werden? Oder meint der Verfasser wirklich, im Volksliede entspräche der Silbe jedesmal eine Note der Melodie? Uebrigens gilt der Satz in der Fassung, die ich ihm gegeben habe, auch nur allenfalls für den gesprochenen Vers, nicht aber für den gesungenen des Volksliedes. —

3) Wenn der Verfasser sagt, aus 1, 2 oder 3 Silben entstehe ein Fuss, der in der Musik dem Takt entspräche, so wäre »entsprechen kann« richtiger, denn thatsächlich entsprechen in der

Melodie nicht nur 1, 2 oder 3 Silben einem Takt, sondern auch, und zwar bei weitem am häufigsten, 4 Silben, sodass, wie bereits erwähnt, die gewöhnliche Form des Achtsilblers, der bei Budmani aus 4 zweisilbigen Füssen besteht und also in der Melodie einem Abschnitt von 4 einfachen graden Takten entsprechen würde, nicht:

sondern:

resp.:  oder (seltner): ist. —

4) Die Eintheilung des Verses, der als Beispiel für Taktgleichheit und Betonung der ersten Silbe des Fusses dient:

Ústani | góre | Míla- | né

stimmt vortrefflich zu dem üblichen Rhythmus dieser Versgattung:

allein so will der Verfasser den Vers nicht aufgefasst haben, da der erste dreisilbige Fuss nicht als Dactylus, sondern als 3 Triolen angesehen werden soll, also:

Dieser Auffassung widersprechen allerdings nicht weniger als sämmtliche Melodien dieses Rhythmus in der Kuhač'schen Sammlung. Gleiche Länge der ersten drei Silben kommt ja wohl vor: dann ist der Takt aber nicht aus Triolen gebildet, sondern ein einfacher ungerader Takt ($^3/_8$, $^3/_4$) so z. B. K. 139:

Ganz im Gegensatz zu Budmani's Ansicht entspricht der erste Takt rhythmisch gewöhnlich genau dem griechischen Dactylus (— ⏑ ⏑ =).

5) Einen Fundamentalirrthum enthält der Satz, dass der zweisilbige Fuss der häufigste in der Volkspoesie und daher als der

Normalfuss anzusehen sei. Schon oben wurde bemerkt, dass statt zweier $^2/_4$-Takte gewöhnlich ein $^4/_8$- oder $^4/_4$-Takt in der Melodie vorkäme. Nach meiner Ansicht liegt gar kein Grund vor, diese von der Melodie vorgeschriebene und offenbar vorgezogene Gliederung des Verses:

Moja rosna košutice

abzuweisen und dafür die weit seltenere, ausserdem den Text zerreissende:

Moja rosna košu-tice

einzuführen.

6) Ebensowenig kann ich mich mit Budmani's Behandlung der Pause befreunden. Er giebt S. 24 folgendes Beispiel:

Ovaj | domov | dar | ∠
Velji | Božji | dar | ∠;

das ist ganz richtig, nur hätte bemerkt werden müssen, dass statt der Pause die letzte Silbe ausgehalten werden kann, und dass statt: $^2/_4$ ♪♪♪♪ | 𝅗𝅥 𝄽 | sehr oft, wenn nicht öfter: $^2/_4$ ♪♪♪♪ | 𝅗𝅥 | steht.

Nicht richtig dagegen ist die Einschränkung, dass bei zwei aufeinanderfolgenden einsilbigen Füssen, nicht nur im letzten Fuss eine Pause von der Dauer eines halben Fusses eintreten kann, sondern auch der vorletzte Fuss nicht in seiner ganzen Länge auszusprechen sei, wenn die ihn bildende Silbe von Natur kurz sei. Wodurch wird dies begründet? Wurde nicht am Eingang gesagt, die serbische Volkspoesie nähme keine Rücksicht auf die Quantitätsunterschiede der Sprache? Und nun soll die Kürze des Silbenvokals eine kürzere Aussprache des Fusses bewirken? Was kommt es denn überhaupt auf die Aussprache an? Der Vers wird doch nicht gesprochen, er wird ausschliesslich gesungen, wenigstens vom Volke, und mit diesem haben wir es doch nur zu thun. —

7) S. 26 stellt der Verfasser als das wichtigste und von ihm zuerst beobachtete Gesetz die Behauptung auf, jede rhythmische Reihe bestehe nur aus 2 oder 4 Füssen. Auf diese Weise theile sich die musikalische Periode in Halbperioden, Phrasen und Motive.

Ebenso theile sich der epische Zehnsilbler z. B. in 2 Reihen von 2 resp. 4 Takten:

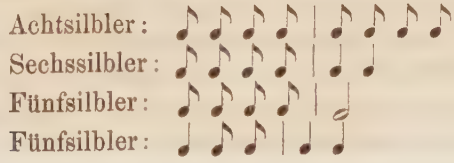
Bože | mili || na sve- | mu ti | hva- | la.

Hierauf ist zu bemerken, dass die gewöhnliche Form des Zehnsilblers dieser Gattung folgende ist:

also eine dreitheilige Reihe. Der beobachtete Dualismus erklärt sich einfach dadurch, dass des Verfassers Eintheilung des Verses in Füsse ihn zwingt jeden $^4/_4$- oder $^4/_8$-Takt in zwei Theile zu zerlegen. Aber selbst wenn man diese Gliederung in »Füsse« beibehält, so bleibt es doch auffallend, dass trotz der geforderten gleichen Dauer der einzelnen Theile des poetischen Ganzen, die vom Verfasser aufgestellte Periode des Zehnsilblers so unsymmetrisch getheilt ist, dass auf die erste Halbperiode zwei, auf die zweite vier Füsse kommen, und so, mit anderen Worten, das Bedürfniss nach gleicher Dauer der Theile sich nur auf die Füsse (Takte), nicht aber auf die grösseren Abschnitte der Periode erstrecken würde. Auch kann ich das, was Budmani als Reihen bezeichnet nicht als solche anerkennen. So besteht der Achtsilbler bei ihm aus 2 Reihen von je 2 Füssen (– – | – – || – – | – –), während richtiger der ganze Vers eine Reihe bildet. Bei der Aufstellung ist er nicht immer consequent verfahren. Während nämlich der Achtsilbler aus 2 Reihen besteht, wird der Sechssilbler ebenso wie der Fünfsilbler als eine einzige Reihe bezeichnet:

Achtsilbler: – – | – – || – – | – –
Sechssilbler: – – | – – | — | —
Fünfsilbler: – – | – – | — | ∠
Fünfsilbler: – – – | – – (müsste heissen: — | – – | — | —),

während alle diese Verse rhythmisch vollkommen gleiche Geltung haben:



Der Grund dieser verschiedenen Behandlung liegt in der Diärese, die Budmani beim Achtsilbler anerkennt, beim Sechs- und Fünfsilbler dagegen nicht findet (ausser in einer Art des Sechssilblers, der nach ihm aus 2 rhythmischen Reihen von je 3 Silben besteht. Es ist der Vers:

I o- | ko ‖ i če | lo.) —
– – | — ‖ – – | —

Dass schliesslich frühere Untersucher des serbischen Verses denselben in trochaische, dactylische u. s. w. Füsse eintheilten, ist ganz erklärlich: sie suchten ihn eben aus der Schulmetrik zu erklären und beachteten die Melodie nicht. Aber diese Theilung in Füsse muss unbedingt verworfen werden, sobald man die Structur des Verses mit Hülfe der Melodie erklären will. In diesem Falle kann nur diejenige Eintheilung Sinn haben, die vom Volke selbst herrührt. Wenn wir nun in den Melodien (wenigstens der Kuhač'schen Sammlung) als häufigsten Takt nicht den einfachen geraden, sondern den zusammengesetzten finden, so müssen wir (vorausgesetzt dass der Herausgeber der Melodien dieselben nicht willkürlich behandelt hat, was anzunehmen wir vorläufig kein Recht haben) eine entsprechende Gliederung auch im Verse suchen. —

Die eben gemachten Einwände gegen Budmani's Abhandlung gründen sich auf das Studium der Kuhač'schen Melodiensammlung, die 2 Jahre nach der besprochenen Arbeit zu erscheinen begann. Hätte der Verfasser die Sammlung benutzen können, so wäre er zweifellos auch in den Punkten, in denen meine Ansicht von der seinigen abweicht, zu denselben Resultaten gelangt, wie ich jetzt. —

Von der Budmani'schen Abhandlung beeinflusst ist L. Zima, der im dritten Theil seiner oben angeführten Arbeit (Rad XLIX. S. 1 ff.) über »die Formen der Verse in unseren (serbo-kroatischen) Volksliedern und denen der anderen Slaven« (Razni obrazci stiha u naših i drugih slovenskih pjesmah narodnih) handelt, nachdem er im zweiten Theile einen Ueberblick über den indogermanischen Versbau (nach Westphal, Allgemeine griech. Metrik) und speciell über die deutsche Metrik (nach Westphal, Theorie der neuhochd. Metrik) gegeben hat. Seine Ansichten sind folgende:

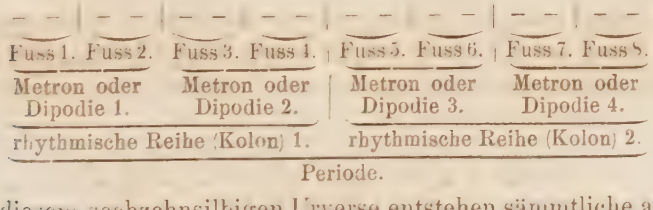
Der kleinste Theil des Verses ist die Silbe, die auch bei ihm der einzelnen Note in der Musik entspricht.

Zwei Silben können einen Fuss bilden, ebenso wie zwei Noten einen Takt. Der Accent liegt grösstentheils auf der ersten Silbe des Fusses. — Es giebt drei- und einsilbige Füsse, aber der zweisilbige ist der häufigste. Zwei Füsse bilden ein Metron oder eine Dipodie, ebenso wie zwei einfache Takte einen zusammengesetzten bilden. Nun heisst es weiter: »Wir halten es für angemessen bequem, shodno) in unserem und überhaupt im slavischen Volksverse je zwei Füsse als ein metrisches Ganzes Metron, Dipodie zu rechnen, ebenso wie es die Griechen es bei trochäischen und anapästischen Füssen thaten, weil im Gesange gern zwei einfache Takte als einer gezählt werden, ausserdem aber das Schlussmetron oft so stark verkürzt wird, dass ein ganzer Fuss und mehr fehlt, wobei aber jenes Metron dennoch dieselbe metrische Geltung bewahrt, wie ein vollständiges.« —

Ich verstehe nicht recht, was das heissen soll, dass das Volk beim Singen 2 Takte in einen zusammenzieht: entweder ist ein Takt vorhanden, dann ist es nicht richtig, aus dem einen zwei zu abstrahiren, oder es sind zwei Takte da — nun dann singt eben das Volk die 2 Takte und zieht sie nicht in einen zusammen. Die ganze Sache ist die, dass der Verfasser sich scheut, die in der serbischen Metrik traditionelle Eintheilung in Füsse aufzugeben, andererseits aber diese »Füsse« praktisch nicht verwerthen kann, daher er denn gezwungen ist Dipodien daraus zu machen. —

Die Katalexis spielt bei Zima eine Hauptrolle: sie ist das negative agens bei der Versbildung, da nach ihm fast sämmtliche Metra des slavischen Verses aus einem Grundmetrum von 16 Silben entstanden sind.

Um in der oben begonnenen Eintheilung des Verses fortzufahren, so bilden 2 Metra eine rhythmische Reihe (Kolon), 2 rhythmische Reihen eine Periode. Wir erhalten also folgendes Grundschema:

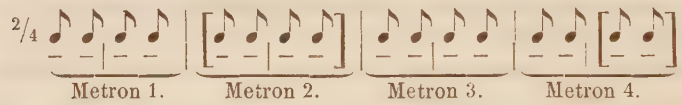


Aus diesem sechzehnsilbigen Urverse entstehen sämmtliche anderen

Versarten theils durch Katalexis, theils durch Halbirung. So entsteht z. B. der Achtsilbler einfach durch Halbirung des Urverses.

Abgesehen von der Willkür, als Urmetrum der Südslaven eine Versart aufzustellen, die nur durch wenige, wie es scheint auf eine gewisse Localität beschränkte Lieder aus verhältnissmässig später Zeit bezeugt ist (die 2 ältesten Lieder sind im XVI. Jahrh. aufgezeichnet), so springt der Verfasser bei der Katalexis etwas sehr frei mit den Gesetzen der Rhythmik um. Ein Beispiel genüge:

Der epische Zehnsilbler entsteht nach Zima dadurch, dass im sechzehnsilbigen Verse das ganze zweite Metron wegfällt, was daran zu erkennen ist, dass das erste Metron oft die Geltung der beiden folgenden erhält, und vom letzten Metron fällt der letzte Fuss weg, wodurch der vorhergehende entsprechend gedehnt wird. Wir haben uns den Hergang also folgendermassen zu denken:



Das Eingeklammerte fällt weg, dafür Ersatzdehnung; wir erhalten:

Das würde rhythmisch angehen. Nun heisst es aber weiter: oft sei keine Spur mehr vom Metron übrig geblieben, und als Beispiel wird aus einem mährischen Liede angeführt:

Das geht nun allerdings auf keinen Fall. In der Rhythmik geht nie etwas in dieser Weise »spurlos« verloren. Das ausgefallene Metrum würde eine ihm correspondirende Pause oder Ersatzdehnung hinterlassen haben. Die zuletzt angeführte katalektische Form mit ihren 3 Hauptaccenten kann nur auf eine ebenfalls dreigliederige Form zurückgehen, nie aber auf eine viertheilige. Der Vers ist nicht aus dem viertheiligen Sechzehnsilbler hervorgegangen, sondern aus dem dreitheiligen Zwölfsilbler, in dessen letztem Takt die unbetonten Takttheile mit den betonten zusammenfielen, also:

Die andere Form aber ist ebenfalls nicht aus dem Sechzehnsilbler abzuleiten, sondern sekundäre Bildung. Ueber sie wird weiter unten gehandelt werden.

Die dreitheilige Form kann genetisch mit der viertheiligen nichts zu thun haben. Sie aus dem viertheiligen Rhythmus herzuleiten ist ebenso unmöglich als den $^3/_4$-Takt aus dem $^4/_4$-Takt entstehen zu lassen. Ich muss allerdings constatiren, dass Zima dies letztere in der That versucht. S. 32 heisst es von einer Gattung des Zwölfsilblers:

»S' Es giebt Beispiele wo in allen 4 Metren (des Sechzehnsilblers' je eine Silbe spurlos wegfällt oder es können auch alle Füsse als hypermetrisch 'prekomjerni' angesehen werden (?).« Also:

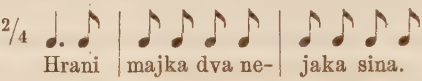
wird zu:

Ein Missverständniss ist hierbei ganz ausgeschlossen, da der Verfasser hierzu folgendes Beispiel aus Sušil's Mährischen Volksliedern (581) anführt:

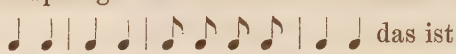
Ich beschränke mich auf diese Angaben, die des Verfassers Methode genügend kennzeichnen. —

Als ebenfalls der rhythmischen Richtung angehörend ist noch eine kleine Schrift zu erwähnen, die sich mit dem epischen Verse beschäftigt: Još koja o desetercu. Piše F. Ž. Miler. (Noch etwas über den Zehnsilbler, von F. S. Müller.) Essek. Gymnasialprogramm 1882/83. Es ist eine durchaus dilettantenhafte Leistung. Der Verfasser hält die Frage nach dem serbokroatischen Volksmetrum durch die Arbeiten Budmani's und Zima's in der Hauptsache für erledigt. Er hat die Melodien der Heldenlieder im vierten Bande der Kuhač'schen Sammlung durchstudirt und gefunden, dass sie mit beider Forscher Theorien übereinstimmen und will, zum Belege dieser Theorien, sämmtliche Rhythmen der epischen Zehnsilbler einzeln durchnehmen. Er bringt dieselben alle unter 2 Classen unter:

Dabei geht es ohne einige Gewalt nicht ab, so z. B. K. 1491, 1:



Ein sehr eigenthümlicher Vers! Der Verfasser weiss aber sofort Rath. Die ursprüngliche Gestalt des Verses ist:



Daraus wird durch Umstellung des zweiten Theiles:

die beiden mittleren Takte sind in einen »zusammengezogen« worden und es entstand daraus der obige Vers:

(Dass dieser Rhythmus dreitheilig, der »ursprüngliche« aber viertheilig ist, stört den Verfasser nicht im mindesten.) Zum Verse K. 1491, 2:

bemerkte Müller: »Dieser Vers ist unregelmässig. Nur ist zu bemerken, dass jeder Theil ein ganzes Metron eingebüsst hat und dass die Melodie derjenigen eines Achtsilblers gleicht, der im zweiten Theil 2 Silben (in unserem Verse die siebente und zehnte) überzählig hatte «

u. s. w. u. s. w.

Was nicht hinpasst ist unregelmässig, oder es heisst wie S. 9 ad 1494: »Diese Melodie ist durch und durch recitativisch und lässt sich nicht unter irgend eine Regel bringen.« — Die übrigen Verse werden mit mehr oder weniger Anstrengung über die beiden Leisten I und II gespannt. —

Es mögen hier zum Schluss noch einige Bemerkungen über das dem Untersucher des südslavischen Verses zu Gebote stehende Material Platz finden.

Ein vorzügliches Mittel um über die metrischen und rhythmischen Verhältnisse des Verses ins Klare zu kommen wäre eine

Sammlung von Volksliedern, in welcher Text und Melodie eines jeden Liedes zu gleicher Zeit während des Gesanges aufgezeichnet worden wäre, und zwar womöglich nicht nur einmal, sondern zu verschiedenen Malen, aus dem Munde verschiedener Sänger. Eine solche Sammlung wie deren Anfänge für die Grossrussen von Mel'gunov bereits gemacht sind existirt leider für das südslavische Lied nicht. — Aber auch Sammlungen blosser Texte und blosser Melodien würden die richtige Gliederung des Verses erkennen lassen, vorausgesetzt dass dieselben, frei von ästhetischen Rücksichten, die Thatsachen photographisch getreu wiedergäben (Wortfolge im Text, Dauer der Töne in der Melodie) und dass ihr Material aus Gegenden stammte, in denen sich die Volkspoesie und -musik noch verhältnissmässig unberührt und lebendig erhalten hätte. Allein auch solche Sammlungen fehlen. Was die Texte anlangt, so sind deren im Laufe unseres Jahrhunderts eine stattliche Menge zugänglich geworden (die neueste Bibliographie des serbokroatischen Volksliedes[1], zählt 26 Sammlungen auf); es fragt sich nur ob dieses Material bei Fragen rein technischer Art zuverlässig genug ist. Und selbst die in ihrer Art klassischen Vuk'schen Sammlungen scheinen mir keineswegs über diesen Zweifel erhaben. Sie sind in ihrer Vollkommenheit mit der Grimm'schen Märchensammlung zu vergleichen: Hier wie dort die Absicht, dem Volke die Schönheit seiner nationalen Dichtung zu erschliessen, daher hier wie dort das Streben, inhaltlich wie formell gleich vollendete Versionen zu geben; in beiden kein Wort, das nicht direct aus dem Volke stammte, trotzdem aber manches Märchen und manches Lied, das seine letzte Gestaltung erst der ordnenden und nachhelfenden Hand der Herausgeber verdankt; in beiden endlich ein Zurücktreten des Idiomatischen: wie die Grimm'sche Sammlung ein ideales Gesammtbild des deutschen Märchens giebt, so die Sammlungen Vuk's ein solches Bild des serbischen, oder besser gesagt, des südslavischen Liedes. So treu nun dieses Bild der serbischen Volkspoesie auch in Beziehung auf Inhalt und sprachlichen Ausdruck ist, so scheint es mir doch, was die rein formale Seite, die Versgliederung betrifft, nicht ganz vollständig zu sein. Ich muss es sogar, auf die

[1] Svet. Vulović, Prilog poznavanju sadašnjeg stanja usmene srpske poezije. Godišnjica N. Čupića VII, S. 1 ff.

Gefahr hin der Ketzerei beschuldigt zu werden, aussprechen, dass mir in dieser Hinsicht die Vuk'schen Lieder nicht durchaus zuverlässig erscheinen. Und zwar einfach deshalb, weil ich nicht glaube, dass Vuk eine richtige Vorstellung vom serbischen Versbau hatte, andererseits aber überzeugt bin, dass wenn er die Gliederung des Verses richtig erkannt hätte, dies in der Form seiner Lieder zu Tage getreten wäre.

Für Vuk bestehen die Verse aus Versfüssen, die er nach der Terminologie der antiken Metrik als Trochäen und Dactylen bezeichnet. Selbst wo er vom gesungenen Verse spricht, giebt er diese Ausdrucksweise nicht auf. Characteristisch hierfür ist folgende Stelle aus der Vorrede zur 1824er Ausgabe seiner Lieder; dort, im Abschnitte: »Von den Gesetzen unserer Volkslieder« sagt er: »Alle unsere Heldenlieder bestehen aus 10 Silben oder 5 trochäischen Füssen und einem Einschnitte (caesura) nach dem zweiten Fusse:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑
Podiže se | Crnojevic Ivo.

Allerdings findet sich in vielen Versen (der gesprochenen Rede nach [prema govoru]) eine lange Silbe statt einer kurzen und eine kurze statt einer langen, z. B.:

⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑
I ponese tri tovara blaga
⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
Ja kad tako svadbu urediše

So wird gesprochen, gelesen und recitirt: wenn aber gesungen wird, so sind es alles Trochäen:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑
I ponese | tri tovara blaga
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑
Ja kad tako | svadbu urediše.«

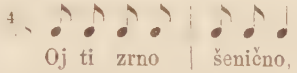
Er meint hier betonte und unbetonte Silben. Wie wenig die Melodie dem Begriffe eines trochäischen Metrums entspricht, geht aus der folgenden (gewöhnlichen) Form der Reihe des Zehnsilblers hervor:

Wie wenig Vuk aber den eigentlichen (katalektischen) Rhythmus erkannte, zeigt sich in seiner Auffassung des Zehnsilblers als aus

5 trochäischen Füssen zusammengesetzt. Ebenso besteht für ihn der Siebensilbler »aus 3 Füssen: am Anfang 2 Trochäen, am Ende ein Dactylus, die Cäsur nach dem zweiten Fusse z. B.:

– ◡ – ◡ | – ◡ ◡
Oj ti zrno | šenično.«

Gesungen wird dagegen:



also auch hier ist die Katalexis am Schluss verkannt. —

Wie weit diese Nichtbeachtung des musikalischen Rhythmus die Wortstellung der Vuk'schen Lieder beeinflusst hat, wage ich nicht zu entscheiden. Dass ein solcher Einfluss nicht ausgeschlossen ist, scheint mir aus dem Folgenden hervorzugehen.

Vuk bevorzugte bei der Aufzeichnung der Heldenlieder die Recitatoren vor den Sängern. In der erwähnten Einleitung findet sich darüber folgende bezeichnende Stelle: »Obwohl es Leute genug giebt, die viele Lieder wissen, so ist es doch schwierig einen Menschen zu finden der seine Lieder schön und klar (jasno) kann.« (Der einzige Sänger, der in dieser Beziehung Vuk's Ansprüche voll befriedigte, war Tešan Podrugović. Von ihm sagt er:) »Er konnte sehr schön Gusla spielen, aber nicht singen (oder wollte es nicht, sondern sagte die Lieder her, wie aus einem Buche, und für das Sammeln sind solche Leute die besten. Denn sie achten besonders auf den Zusammenhang und Sinn. Die Sänger aber, besonders diejenigen, die ausschliesslich Sänger sind, singen oft gedankenlos und können nur im Zusammenhange singen, verstehen aber nicht herzusagen:« und er fügt hinzu: »mit solchen hatte ich manchmal meine Noth.« — Nun wissen wir aber von anderer Seite, dass die recitirenden Rhapsoden ihren Text anders behandeln als die singenden: dass während der Recitator das, was ihm sprachlicher Wohllaut heisst, zunächst ins Auge fasst, der gute Sänger dagegen die Wortstellung seiner Verse genau der Melodie anpasst. Darüber belehrt uns u. A. die Schrift Nović's, aus welcher Jagić in seiner Abhandlung »Die südslavische Volksepik vor Jahrhunderten« (Forschungen auf dem Gebiete der slavischen Volkspoesie III, Archiv f. slav. Philol. IV.) einiges mittheilt. Leider ist mir Nović's Arbeit selbst nicht zugänglich gewesen, aber schon

Jagić's Auszüge gewähren so dankenswerthe Aufschlüsse über manche Punkte des Volksgesanges, dass eine neue Herausgabe dieser wie es scheint ganz verschollenen Schrift dringend zu wünschen wäre. Ich komme beim epischen Verse noch einmal darauf zurück. — Nović also erzählt sein Zusammentreffen mit dem Sänger Jovan von Gacko, dem er vorsingt: »Um doch seine meisterhafte Kenntniss zu erproben, nahm ich einmal die Geige in die Hand, fing an zu spielen und sang dazu:

Zakukala sinja kukavica,

er machte gleich die Bemerkung: »Siehst du nicht, dass dir die Geige anders zeigt, als du singst; nach der Geige sollst du singen:

Zakukala kukavica sinja;«

und da ich ihn abermals täuschen wollte und sang:

Poginu ti Stojan Jankoviću,

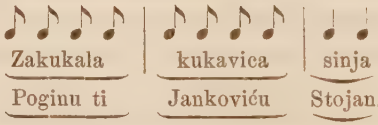
sprach er sogleich, so tauge es nicht, ich verderbe das schöne Gedicht, es müsse gesungen werden:

Poginu ti Jankoviću Stojan.«

(Archiv, IV. S. 236.)

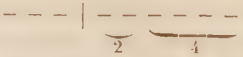
Die Bedeutung dieser Correctur ist ganz klar: die Geige, d. h. die Begleitung hatte in beiden Fällen den Rhythmus:

dem die Wortstellung Jovan's entsprach:



Bei Jovan correspondirten die Silbengruppen mit den Tongruppen. Nović dagegen beobachtete das Zusammenfallen von Wortende und Taktende nicht.

Wenn man die Heldenlieder des zweiten Bandes der Vuk'schen Sammlung auf die Wortstellung hin untersucht, so wird man finden, dass fast ein Drittel sämmtlicher Verse, in den 6 Silben nach der Cäsur, auf ein zweisilbiges Wort ein viersilbiges folgen lässt, also:



Betrachtet man dagegen die Melodien zu diesem Versmasse bei

Kuhač, so constatirt man ein bedeutendes Uebergewicht der rhythmischen Form:

Dieser Widerspruch findet seine Erklärung, meiner Meinung nach, darin, dass Vuk's Recitatoren die Form 2 + 4 vorzogen, und er selbst diese Form für die richtigere hielt und auch in den Liedern, die er von Sängern hatte, in vielen Fällen eine entsprechende Umstellung der Wörter vornahm. Anders kann ich mir das auffallende Zurücktreten der in den Melodien gewöhnlichsten Form 4 + 2 nicht erklären[1]. Dass Vuk überhaupt bei den Heldenliedern der Melodie weniger Bedeutung beilegte als bei den lyrischen (Frauen-) Liedern, zeigen seine Worte zu Beginn der erwähnten Einleitung: »Die Frauenlieder werden ausschliesslich zur eigenen Befriedigung der Singenden gesungen, die Heldenlieder sind meist auf Zuhörer berechnet. Daher sieht man beim Singen der Frauenlieder mehr auf den Gesang als auf das Lied, beim Singen der Heldenlieder aber hauptsächlich auf das Lied.«

Wie gross die Verlässlichkeit der lyrischen Lieder ist (abgesehen von den im Versmasse der Heldenlieder gedichteten und daher wohl auch vom Sammler nach denselben Gesichtspunkten behandelten Liedern), ist ebenfalls nicht sicher festzustellen. Vuk selbst scheint nicht daran geändert zu haben, was man daraus schliessen kann, dass er fehlerhafte Verse, die nicht ins Schema des Liedes passen, respectirt wie z. B.:

Popevajte mi ptičice
Sad vam je vreme pevati u. s. w.,

wo er als Schema angiebt: – ∪ ∪ | – ∪ – ∪ ∪, wo also im ersten Verse die Cäsur mitten ins Wort popevajte fällt, was gegen die Regel ist. Allein Vuk hat viele der Lieder nicht selbst gesammelt, sondern von andern Sammlern erhalten. Wie steht es mit deren

[1]) Unter den 11038 Versen der 64 ersten Lieder des zweiten Bandes zählte ich 3985, die nach der Cäsur die Verbindung eines zwei- und eines viersilbigen Wortes zeigten. Die Stellung dieser Wörter war:

in 3097 Fällen 2 + 4
in 888 Fällen 4 + 2.

Zuverlässigkeit? Und wie steht es, von Vuk abgesehen, mit den späteren Sammlungen?

Was Inhalt und Behandlung des Stoffes anlangt, so darf man, einzelne wenige Fälle ausgenommen, gewiss nicht an der Authenticität der Lieder zweifeln; ob sie aber für rhythmische Untersuchungen genau genug aufgezeichnet sind ist eine andere Frage. Ich für meinen Theil würde mich bedenken, mich bei rhythmischen Fragen ausschliesslich auf die Texte unserer Sammlungen zu verlassen. —

Von Melodiensammlungen ist die bedeutendste und reichhaltigste die von Kuhač-Koch: Južno-slovjenske narodne popievke (Chansons nationales des Slaves du Sud.) Većim ih dielom po narodu sám skupio, ukajdio, glasovirsku pratnju udesio, te izvorni im tekst pridodao Fr. Š. Kuhač. (Grösstentheils selbst im Volke gesammelt, in Noten gesetzt, mit Klavierbegleitung und ihrem ursprünglichen Text versehen von F. Š. K.) 4 Bände, Agram 1878—1881. Ihr Werth liegt vor allem darin, dass sie einen Ueberblick über das ganze Gebiet des südslavischen Volksliedes ermöglicht. Sie enthält 1600 Nummern, von denen, wenn man 51 Tänze und 6 Märsche ohne Text abzieht, 1543 Lieder sich auf sämmtliche südslavischen Völkerschaften: Serben, Kroaten, Bulgaren und Slovenen vertheilen. Am stärksten vertreten sind Kroatien und Slavonien. Diese Lieder, unter denen ausser eigentlichen Volksliedern auch populär gewordene Kunstlieder sind, stammen aus verschiedenen Zeiten: die ältesten aus dem XVI. Jahrh., die jüngsten aus der neuesten Zeit (1878). — Bei der Rhythmisirung und Harmonisirung der Melodien ist der Verfasser, wie aus seinen Angaben hervorgeht, mit grosser Sorgfalt verfahren, weniger kann man sich mit der Behandlung des Textes einverstanden erklären. Er selbst sagt hierüber: »So oft ich zum Volke hinausging, um dessen Gesänge aufzuschreiben, habe ich immer eine ziemliche Anzahl gedruckter Textbücher (von Vuk, Kukuljević, Vraz, Vrčević, Petranović, Plohl, Marjanović, Deželić u. s. w. u. s. w.) mitgenommen. Fand ich das betreffende Lied, das man mir vorsang, in einem dieser Bücher, so schrieb ich es nicht auf, ausser es wich der Text meines Sängers von dem gedruckten Texte um ein Bemerkenswerthes ab.« (Sachliche Einleitung zu der Sammlung südslavischer Volkslieder von Fr. Š.

Kuhač-Koch. [Sep.-Abdr. a. d. »Agramer Zeitung«.] Agram 1873. S. 18.]

Wie aus diesem Citat zu ersehen, ist die Bemerkung auf dem Titelblatte der Sammlung: »mit ihren ursprünglichen Texten versehen« nicht wörtlich zu nehmen. Denn wenn der Herausgeber, wie es in der Sammlung häufig genug geschieht, einer in den 70er Jahren notirten Melodie einen in den 20er Jahren aufgezeichneten Text unterlegt, so ist dieser Text eben nicht der ursprünglich zu der von K. notirten Melodie gehörende. Dieses Verfahren des Herausgebers gereicht der Sammlung nicht zum Vortheil. Bei allen Untersuchungen, die sich auf das Verhältniss von Text und Melodie beziehen, so bei der wichtigen Frage nach den Bildungsgesetzen des südslavischen Verses, ist ein grosser Theil der Kuhač'schen Lieder überhaupt nicht direct, der Rest nur mit Vorsicht zu benutzen.

Das Verhältniss von Text und Melodie im südslavischen Volksliede.

Das südslavische Volkslied ist, wie überhaupt jedes Volkslied, ursprünglich ausschliesslich für den Gesang bestimmt.

Dieser Satz, der wie ein Gemeinplatz klingt, kann gleichwohl überall da, wo es sich um den südslavischen Vers handelt, nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden. Denn er findet bei denen, die sich mit diesem Gegenstande beschäftigen, noch immer nicht genügende Berücksichtigung. Und doch enthält er das A und das O der Volksmetrik.

Die Gesetze des südslavischen Versbaues durch blosse Untersuchung des sprachlichen Theiles der Lieder finden wollen, ist vergebliche Mühe. Das einzig sichere Mittel, um zu einer richtigen Anschauung des Verses zu gelangen ist die Heranziehung der Melodie.

Text und Melodie des Volksliedes sind für das Volk untrennbar: dasselbe betrachtet den Text nicht als selbständiges Kunstwerk. Das Volk singt seine Lieder, sie zu declamiren fällt ihm nie ein. Den Begriff des »Gedichtes« lernt es erst auf einer Culturstufe kennen, wo es selbst aufgehört hat zu dichten, wo das Volkslied abzusterben beginnt.

Der Text des Volksliedes erhält seine Gestalt erst durch den Rhythmus der Melodie. Je primitiver die gesungene Poesie eines Volkes ist, um so genauer wird dieser Rhythmus in der Gliederung des Verses hervortreten, um so kleineren musikalischen Abschnitten werden die sprachlichen Abschnitte entsprechen: je mehr von Kunsteinflüssen berührt der Volksgesang ist, um so weniger wird die musikalische Gliederung zu spüren sein.

Bei der Entstehung eines Volksliedes ist die Hauptsache das Vorhandensein der Melodie, der Text bereitet dem Sänger keine Schwierigkeiten. Die Sprache des Volksliedes ist die Sprache des Volkes überhaupt. Der Unterschied zwischen der poetischen Redeweise eines culturlosen Volkes und seiner Umgangssprache ist sehr gering und nicht dem Gegensatze vergleichbar, der die Sprache der Kunstdichtung eines Culturvolkes von der des täglichen Lebens scheidet. Die Wortstellung ist im grossen Ganzen die des täglichen Gespräches, das Formelhafte des Ausdruckes ist im Keime bereits in der Prosa des Verkehrs als sprichwörtliche Wendung vorhanden und wird im Liede nur weiter ausgebildet. Diese Sprache wird nun der Melodie angepasst und in analoger Weise gegliedert wie diese.

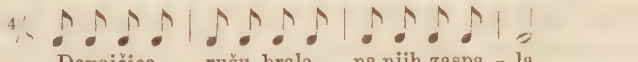
Den Text des Volksliedes haben wir uns ursprünglich der Umgangssprache näher stehend und daher viel veränderlicher zu denken als später. Die Menge der typischen Wendungen, der stehenden Epitheta, der wörtlich wiederkehrenden Schilderungen, die wir heute im Volksliede finden, ist das Resultat lange andauernder poetischer Uebung des Volkes, welches nach und nach unter den verschiedenen wechselnden Ausdrucksformen eine bestimmte Auswahl traf, die den Anforderungen seines Geschmackes durch alle Zeiten hindurch Stich hielt. Diese in jedem Liede wiederkehrenden Ausdrücke, diese stehenden Beiwörter und stereotypen Beschreibungen, die bereits nach den Bedürfnissen der Volksrhythmik gegliedert sind und nur an die richtige Stelle geschoben zu werden brauchen, sind dort wo die Volkspoesie noch lebendig ist, mehr oder weniger das Eigenthum eines jeden der singt. Die technischen Schwierigkeiten für den »Dichter« sind unbedeutend. Die rhythmischen Formen, deren Anzahl beschränkt ist, sind in den Melodien gegeben, das sprachliche Material ist zum grössten Theil fertig bearbeitet vorhanden. Die Aufgabe des Dichters besteht

eigentlich nur darin, dieses Material der rhythmischen Form entsprechend zusammenzusetzen. Eigenes wird er nur selten hinzufügen, wohl nie bewusst: es würde ihm auch nichts helfen, da bereits nach wenigen Wiederholungen seines Liedes das ihm Individuelle entfernt sein würde.

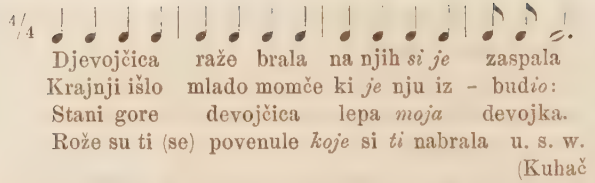
Weil aber auf diese Weise das Herstellen eines Liedertextes so wenig Mühe macht, so sieht das Volk darin ebensowenig eine Kunst als im gewöhnlichen Sprechen, und der Dichter eines Liedes ist so fern davon sich dessen zu rühmen, dass er, wie uns Sammler von Volksliedern berichten, gelegentlich sogar geflissentlich läugnet, das Lied verfasst zu haben und dasselbe für alt und aus der Vorzeit überliefert auszugeben sucht.

Dieses Zurücktreten der Individualität des Dichters hat zur Folge, dass der Sänger beim Vortrage eines Liedes sich ebensowenig streng an den Ausdruck seiner Vorgänger bindet, als er es thun würde wenn er etwas ihm Mitgetheiltes weiter zu erzählen hätte. Jeder Sänger bringt kleine Aenderungen bei der Wiedergabe eines Liedes an, die, je nach seiner Befähigung, Verbesserungen oder Verschlechterungen des Textes sein können; an eine wörtliche Wiederholung denkt keiner. Die Pietät gegen den Text, die wir beim Auswendiglernen eines Gedichtes beobachten, ist dem Volke fremd, da bei ihm die Form der Dichtung ihren Ursprung nicht der besonderen Begabung eines einzelnen Individuums verdankt, sondern vom ganzen Volke geschaffen und daher jedem in gleicher Weise geläufig ist. —

Für die Anpassung des Textes an den Rhythmus der Melodie liefert das südslavische Volkslied zahlreiche Beweise. Oben sahen wir wie nach Nović's Bericht der Sänger die Wortstellung nach der Melodie änderte. Aber auch weitergehende Anpassung des Textes ist überaus häufig. Hier mag ein Beispiel genügen: Eine Variante eines sehr verbreiteten 13-silbigen Liedes ist folgende:



Dieser Text wird einer ursprünglich zu einem 15-silbigen Verse gehörigen Melodie angepasst und lautet nun folgendermassen:



(Kuhač 852.)

Man sieht wie leicht durch Einschiebung von Wörtern und Veränderung von Formen dies möglich war.

Die Anpassung kann auch auf andere Art geschehen, durch Wiederholung von Verstheilen oder Einschiebung einzelner mit dem Sinn des Verses nicht im Zusammenhang stehender Wörter.

So wird ein Zehnsilbler durch Einschiebung zweier Wörter dem Rhythmus des Vierzehnsilblers angepasst:

ein Achtsilbler durch Einschiebung dem Rhythmus des Zehnsilblers:

ein Zehnsilbler durch Wiederholung dem Rhythmus des Zwölfsilblers:

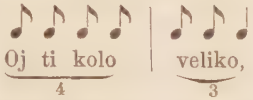
Die Einschiebung und Wiederholung geht selbstverständlich durch den ganzen Text durch.

Hierher gehört auch der Refrain und ähnliche Erscheinungen.

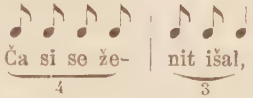
Diese Unterordnung des Textes unter die Melodie ist wohl ins Auge zu fassen, wenn man die Gliederung des südslavischen Verses untersucht; lediglich in dem Rhythmus der Melodie ist der Grund der Versgliederung zu finden. Ebenso wie die Melodie, wenn man sie in ihre kleinsten Bestandtheile zerlegt, aus einer Anzahl von Motiven besteht, ebenso zerfällt der Text in eine Anzahl von Silbengruppen, deren jede einem Motiv der Melodie entspricht. Diese Silbengruppen können aus einem oder mehreren Wörtern bestehen, jedenfalls aber fällt im regelmässigen Verse das Ende jeder Gruppe mit einem Wortende zusammen. Verse, in denen eine Gruppe mitten in einem Worte endet, sind fehlerhaft. — Jede

Gruppe steht unter dem rhythmischen Ictus des zu ihr gehörigen Melodienabschnittes (Motives).

Beispiel: Der Siebensilbler besteht aus einer Gruppe von 4 und einer von 3 Silben. Richtig gebildet ist der Vers:



da hier die Schlusssilbe jeder Gruppe zugleich ein Wort schliesst, fehlerhaft dagegen der folgende:



da hier das Ende der ersten Gruppe mitten ins Wort ženit fällt.

Diese Eintheilung des Verses in Silbengruppen geht ursprünglich durch das ganze Lied. Folgende Beispiele, zu denen kürzere Lieder, oder wenigstens zusammenhängende Stücke aus Liedern gewählt sind, mögen dies veranschaulichen:

1. Achtsilbler (4 + 4).

Moji rani vinogradi
Ni ragjeni ni gragjeni,
Bosiokom posagjeni,
A ružicom zagragjeni,
Otud ide mladi Petro,
Nema kuda konja provest',
Provede ga iz daleka,
Iz daleka, preko mosta,
Preko mosta srebrnoga;

u. s. w. Vuk I, 11 (30 Verse).

2. Achtsilbler (3 + 2 + 3).

Zaprosi mladi Milenko
Lijepu Jane u majke,
Sva mu je braća dadoše,
Ma ne da bratac najmlagji,
Najmlagji bratac Manojlo,
I on se u lov spravljaše,
Doziva Janu sestricu:
O Jane, moja sestrice!
Nikome dvor ne otvoraj,

u. s. w. Vuk I, 421 (91 Verse).

3. Fünfsilbler (3 + 2).

Biserna brada
Srebrna čaša,
Biser se roni,
U čašu pada,
Svako ga zrno
Po dukat valja,
A s'jeda brada
Tri b'jela grada.

Vuk I, 133 (8 Verse).

4. Siebensilbler (4 + 3).

Zapovedi Gospod Bog
Dvema trima angjelom:
Ovi moji angjeli!
Tri nebeske vojvode!
Sigj'te s neba na zemlju
Sadeljate guslice
Od suvoga javora
Pa pogjite po svetu
Kao pčela po cvetu

u. s. w. Vuk I, 207 (123 Verse).

5. Sechssilbler (4 + 2).

Ovde nama kažu
[Gjače samouče:]
Samo knjigu uči.
Njemu knjiga kaže,
Konja da ne jaše,
Sablju da ne paše,
Vina da ne pije,
Dragu da ne ljubi;
To gjače ne sluša
Što mu knjiga kaže,
Više konja jaše,
Bolje sablju paše,
Većma vino pije,
Većma dragu ljubi.

Vuk I, 171 (14 Verse, von denen einer unregelmässig).

6. Sechssilbler (4 + 3).

Sedila Kosana,
Te kosu češljala,
Pak Boga molila:
»Daj mi ti, o Bože!
»Svekrve kneginje,
»Devere levere,
»Jetrve gospogje,
»Zaove vezilje.«

Vuk I, 180 (8 Verse).

7. Zehnsilbler (4 + 4 + 2).

Zlu večeru večerao Marko,
Suha kruha i glavicu luka,
Grohotom se nasmijao Marko.
Stara ga je upitala majka:
Što se smiješ moje čedo Marko?
Jal' ubogoj večerici svojoj?
Jal' starosti svoje stare majke?
Nesmijem se mila moja majko!
Nesmijem se večerici svojoj,
Nit se smijem ja starosti tvojoj;
Već se smijem mila moja majko!
Dok sam bio ludo momče mlado,
Sasrete me poturica turska
A u mene od oružja ništa
Do unjkesa i torbica konjska,
I u njozi dvaest četir čavla,
I dvie ploče dobra konja moga;
Sim ga udrih mila moja majko!
Mrtvo Ture crnoj zemlji pade,
Još ja mislim da se Ture smije,
A to Ture izkesilo zube.

(V. Pacel, Stih i naglas narodne pjesme. Književnik I, S. 318. 21 Verse.)

8. Zehnsilbler (3 + 2 + 3 + 2).

Izvedi, brate, sestru na ugled. —
Izveo bije, al'mi je žao. —
Žao ne žao, izvesti ćeš je,
Izvesti ćeš je, i nama dati,
I nama dati, i naša biti.

Vuk I, 40 (5 Verse).

9. Elfsilbler (4 + 4 + 3).

Povila se b'jela loza vinova
Ispod b'jela ispod grada Budima:
To ne bila b'jela loza vinova
Već to bio l'jepi Jovo i Mara.
Oni su se iz malena gledali,

u. s. w. Vuk I, 554 (22 Verse).

10. Zwölfsilbler (4 + 2 + 4 + 2).

Razbolje se Jovo jedini u majke,
Pitala ga majka »Što je tebi, Jovo? —
»Ne pitaj me, majko, [hoću umrijeti;]
»Ukopaj me majka, kad Marina stana,
»Kad Marina stana, gdjeno Mara spava:
Kad se Mara budi, neka mene ljubi.«

Vuk I, 347 (6 Verse).

11. Dreizehnsilbler (4 + 4 + 4 + 1).

Posadi se domaćine neka ti je čast,
Megju braćom i družinom vazda pošten glas!

Vuk I, 90 (12 Verse).

12. Dreizehnsilbler (4 + 4 + 2 + 3).

U ime Boga, u čas dobar sunce isteče,
Čestito ti, domaćine, u dom veselje!
Odlećeše, dolećeše sivi sokoli,
Doniješe domaćinu kitu masline;
Čestito ti, domaćine, u dvor veselje! —
Fala tebe, siv sokole, bio sa srećom!

Vuk I, 13 (6 Verse).

13. Vierzehnsilbler (4 + 4 + 4 + 2).

Sve se njive zelene a alaske crne,
Alas kapu nakrivio, u meanu gledi;
Čunovi mu vodom plove, a ispolci zveče;
Kesege mu kolo vode a grgeči glede;
Kečike mu njivu oru a morune vlače;
Somovi mu žito seju, a jesetre žanju;
Linjaci mu slamu dele, a štuke mu vršu;
Kada oni sve ovršu, a alasi jedu.

Vuk I, 697 (8 Verse).

Diese stereotype Gliederung der Verse, die die Kunstdichtung im allgemeinen vermeidet, da das gesprochene Gedicht durch starkes Hervortreten der Scansion zu monoton wirkt, ist dagegen im gesungenen Volkslied, wo die Abschnitte des musikalischen Rhythmus scharf hervorgehoben werden, durchaus am Platz und sogar nothwendig, wenn der Text dem Ohre deutlich vernehmbar werden soll. Die Gruppentheilung ist nicht nur den Serbokroaten eigenthümlich, deren Volkspoesie die obigen Beispiele entnommen wurden, sondern sie findet sich bei allen Südslaven (bei den Kleinrussen nur im lyrischen Liede) und bei den Westslaven (am meisten bei den Čechen, Mähren und Slovaken, weniger ausgeprägt bei den Polen). Wie weit dieselbe in der gesungenen Poesie anderer Völker zur Anwendung gelangt, ist mir nicht bekannt. Vigfusson (On the old northern and teutonic metre. Corpus Boreale I, 432 ff.) constatirt Gruppengliederung im altgermanischen Verse: »Every line of old Teutonic poetry is a blank verse divided into two halves by

a line-pause, which always comes at the end of a word. Each half is made up of a fixed number of measures, a measure being a word, or number of words, of which the first root-syllable is stressed, ... A measure never ends nor begins in the middle of a word, such affixes as ge-, for-, un-, be- being treated as separate words in poetry; compounds and strong inflexions are like separate words.« Ob das moderne germanische Volkslied seinen Vers analog gliedert, ist meines Wissens noch nicht untersucht.

Diese Theilung des Verses in, den musikalischen Motiven entsprechende Silbengruppen ist von den südslavischen Metrikern bis jetzt nicht berücksichtigt worden. Zwar hat V. Pacel in seinem Aufsatze »Stih i naglas narodne pjesme (Der Vers und die Betonung im Volksliede) Književnik I, S. 314 ff.«, bereits auf »harmonisch« gebildete Lieder aufmerksam gemacht, deren Verse durchgehend gleich gegliedert sind, er hat aber weder den rhythmischen Grund dieser Erscheinung erkannt, noch dieselbe als etwas dem Volksverse eigenthümliches angesehen: vielmehr scheint er darin etwas Künstliches zu erblicken, da er die Bemerkung macht, diese Verstheilung finde sich hauptsächlich in den sogenannten »städtischen Liedern (gradske pjesme)«. Nun ist es allerdings richtig, dass in den städtischen Liedern diese Versabschnitte häufig deutlicher erkennbar sind, als in vielen Liedern der Vuk'schen und anderer Sammlungen; andererseits sind diese Lieder in Text sowohl als auch in Melodie stark von Kunstpoesie und Kunstmusik beeinflusst, sodass sie auf den ersten Blick wenig volksthümlich scheinen. Dagegen ist aber folgendes zu erwägen. Die Componisten und Verbreiter dieser Lieder sind zum grossen Theile die Tamburaspieler, Naturmusikanten, ohne theoretisch-musikalische Bildung und auch sonst wohl der Geistesentwickelung nach auf dem Boden des niedern Volkes stehend und dieses nur durch musikalische Begabung überragend. Diese Leute tragen ausser Opernpotpourris und anderer Kunstmusik auch Lieder vor, deren Text und Melodie ihrem eigenen Kreise entstammen. Text und Melodie zeigen häufig städtischen Einfluss, sowohl Anklänge an Rhythmus und Melodik der Kunstmusik, als auch die Sentimentalität der städtischen Lyrik, deren Strophenform und den dem Volksliede fremden Reim; allein die Bildung des Verses ist volksthümlich geblieben, nämlich die ge-

wöhnliche sich an den Rhythmus der Melodie anschliessende Gruppengliederung, da sie die einzige war, die den rhythmischen Bedürfnissen dieser Naturmusikanten genügen konnte. In der Gliederung der Tamburistenverse darf man keinen fremden Einfluss suchen. Ihre Melodien konnten sie fremden Mustern nachcomponiren, ihren Text mit Reim versehen und ihm die sentimentale Färbung der lyrischen Gassenhauer geben, aber in welcher fremden Poesie fanden sie die Gruppenbildung als versbildendes Princip? In ihrem eigenen Volksliede dagegen war dies Princip das allein herrschende und aus ihrem Volksliede nehmen sie es hinüber in ihre städtische Dichtung. Und so glaube ich, dass man an den Tamburistenliedern, vorausgesetzt dass es sich nur um technische Fragen handelt, ein ebenso verlässliches Material hat, wie an den echtesten Volksliedern.

Während wir aber in den Tamburistenliedern die Gruppengliederung finden, scheint sie bei einigen Gattungen echter Volkslieder zu fehlen. Zwar zeigen die meisten Lieder mindestens an einer Stelle des Verses einen durch das ganze Lied gehenden Einschnitt. Dieser Einschnitt ist von den südslavischen Metrikern auch bemerkt und mit dem Namen o d m o r (Cäsur, Diärese) bezeichnet worden. Was diese »Diärese« für eine Bedeutung hat, haben sie meist nicht weiter untersucht. Nur Budmani, der sie Cäsur nennt, sieht in derselben die Grenze zweier rhythmischer Reihen, ebenso nach ihm Zima. Allein es giebt Versarten, bei denen, in den Sammlungen wenigstens, der erwartete Einschnitt bald vorhanden ist, bald nicht. In solchen Fällen leugnen die Metriker die »Diärese«.

Budmani beobachtet folgende Cäsuren:

Achtsilbler: – – | – – || – – | – – Cäsur nach der 4. Silbe.

Zwölfsilbler: – – | – – || – – | – – || – – | – – nach der 4. und 8. Silbe.

Siebensilbler: – – | – – || – – | — nach der 4. Silbe.

Elfsilbler: – – | – – || – – | – – || – – | — nach der 4. und 8. Silbe.

Sechssilbler: – – | — || – – | — nach der 3. Silbe (nach B. selten).

Zwölfsilbler: – – | – – | — | — || – – | – – | — | — nach der 6. Silbe.

Zehnsilbler (epischer): – – | – – || – – | – – | — | — nach der 4. Silbe.
Vierzehnsilbler: – – | – – || – – | – – || – – | – – | — | — nach der 4. und 8. Silbe.
Dreizehnsilbler: – – | – – || – – | – – || – – | – – | — | ∠ nach der 4. und 11. Silbe.
Zehnsilbler: – – – | – – || – – – | – – nach der 5. Silbe.
Achtsilbler: – – – | – – || – – | — nach der 5. Silbe.
(Zehnsilbler): – – | – – || – – – | – – – nach der 4. Silbe.
(Elfsilbler): – – – | – – || – – | – – | — | — nach der 4. Silbe.

Ohne Cäsur sind bei Budmani:
Der Fünfsilbler: a) – – | – – | — | ∠.
Der » b) – – – | – –.
Der Sechssilbler: – – | – – | — | —.

Zima unterscheidet Haupt- und Nebendiärese: die erste scheidet zwei Kola, die zweite zwei Metra. So sagt er vom Sechzehnsilbler: »In diesem Verse endet immer mit der achten Silbe ein Wort; hierdurch wird er in zwei gleiche Hälften getheilt. Diese Theilung heisst Diärese . . . . . Jede Hälfte theilt sich wieder auf dieselbe Weise (wenn auch nicht immer) in zwei gleiche Theile. So finden wir im ganzen Verse drei stehende Diäresen (tri stalne dierese ili ulome). Die mittelste (d. h. diejenige, die nach der achten Silbe steht) ist die Hauptdiärese (glavna d.). Die beiden anderen sind Nebendiäresen (pobočne d.). Die Gestalt dieses Verses ist folgende:

– – – – | – – – – || – – – – | – – – –.

Für die Diärese gibt Zima folgendes Gesetz: »Wenn beide Metra eines Kolons [– – – – | – – – –] vollständig sind, oder wenn das
Metron 1. Metron 2.
Kolon.
zweite Metron eines Kolons nur um eine Silbe verkürzt ist, dann werden in der Regel jene zwei Metra durch eine stehende Diärese getrennt. Wenn aber das zweite Metron um mehr als eine Silbe verkürzt ist, so steht zwischen den beiden Metren diese stehende Diärese nicht (a. a. O. S. 1 u. 2).

Demnach haben bei Budmani und Zima die zwei Arten des Fünfsilblers und der gewöhnliche Sechssilbler keine stehende Diärese, d. h. sie sind ohne regelmässige Gliederung. Vom Sechs-

silbler – – | — || – – | — sagt B. S. 31, er finde sich nur selten und dann vermengt mit andern Versen, im Refrain der Trinklieder, z. B.:

I o- | ko || i če- | lo
Sve ti | bilo
Svešte- | niče
Vese- | lo || vese- | lo.

Ebensowenig erkennen folglich B. und Z. regelmässige Gliederung der zweiten Hälfte des Zehn-, Dreizehn- und Vierzehnsilblers an (s. o.). (Ich hoffe nachzuweisen, dass auch die letzteren Verse im Anschluss an die Abschnittte der Melodie regelmässig gegliedert waren und dass also auch in ihnen ursprünglich Diärese, d. h. Scheidung zweier Silbengruppen vorhanden ist.)

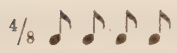
Vinko Pacel sagt S. 314 seines erwähnten Aufsatzes über die Diärese folgendes: »Die Regelmässigkeit liegt darin, dass im Verse eine Diärese vorhanden ist und zu Beginn des Verses und nach der Diärese die erste Silbe betont ist, auch wenn dieselbe in Prosa nicht betont wird oder wurde. So ist es im Fünfsilbler, so im Sechssilbler und in jedem Verse. Das Schema ist daher:

1) Fünfsilbler – ⏑̄ ⏑̄ | – ⏑̄, wobei (–) die betonte Silbe bedeutet, (⏑) die unbetonte und (⏑̄) die beliebig betonte oder unbetonte – –.
2) Sechssilbler – ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ | – ⏑̄.
3) Achtsilbler – ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ | – ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄.« —

Ueber die Silbengruppen und die ihnen entsprechenden musikalischen Motive ist folgendes zu sagen:

Die häufigste Gruppe im südslavischen Verse ist die Viersilbengruppe. Sie entspricht einem Motiv, das sich ursprünglich auf einen zusammengesetzten geraden Takt ($^4/_4$- oder $^4/_8$-Takt) beschränkt [1]), in der Weise, dass je eine Silbe auf je einen Takttheil ($^1/_4$ beim $^4/_4$-Takt, $^1/_8$ beim $^4/_8$-Takt) kommt, oder anders ausgedrückt, die Viersilbengruppe besteht ursprünglich aus vier Silben gleicher Dauer, z. B.:

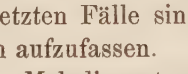
[1]) Den in dalmatinischen, slovenischen u. s. w. Liedern angewandten $^6/_8$-Takt halte ich für nicht ursprünglich, sondern auf fremdem (deutschem, italienischem) Einfluss beruhend.



Ausser der Viersilbengruppe giebt es Drei- und Zweisilbengruppen und endlich kann auch eine Silbe die Stelle einer Gruppe vertreten. Diese drei letzten Fälle sind rhythmisch als katalektische Viersilbengruppen aufzufassen.

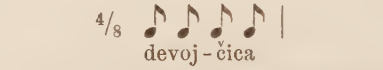
Den Abschnitten der Melodie entsprechen die Gruppen in folgender Weise:

1. In der Viersilbengruppe entspricht jede Silbe einem Takttheil:



2. In der Dreisilbengruppe entsprechen 2 Silben je einem Takttheil, die dritte zwei Takttheilen:

woraus gewöhnlich wird:



(Für | ♪ ♪ 𝅗𝅥 | kann natürlich auch stehen | ♪ ♪ ♪ 𝄾 | u. s. w.)

3. In der Zweisilbengruppe kommen auf jede Silbe zwei Takttheile:

4. Vertritt endlich eine Silbe die Stelle einer Gruppe, so vereinigt sie demgemäss sämmtliche 4 Takttheile in sich:

Dies ist die einfachste, ursprünglichste und jetzt noch häufigste Form des Verhältnisses zwischen Gruppe und Motiv. —

Aus der Verbindung von zwei oder mehr Takten entsteht die rhythmische Reihe; es giebt zweitheilige, dreitheilige u. s. w. Reihen; wir werden uns hier mit zwei Arten von Reihen beschäftigen, mit der zweitheiligen, aus zwei Takten bestehenden, und mit der dreitheiligen, aus drei Takten gebildeten, die wir

beide als im ursprünglichen Zustande des südslavischen Volksliedes annehmen müssen.

Im Text entspricht der rhythmischen Reihe gewöhnlich ein dem Sinne nach in sich abgeschlossener Abschnitt, der in den Sammlungen als Vers aufgefasst und im Drucke als solcher kenntlich gemacht ist. Dies geschieht regelmässig beim Achtsilbler, beim Siebensilbler, beim (epischen) Zehnsilbler und beim Elfsilbler; bei anderen Versarten schwankt der Gebrauch. So finden wir in Vuk's herzegowinischen Liedern S. 242, Lied 225:

Na Sitnici, na vodici
Bor se zeleni!
Što je mlado i zeleno
To zajedno spi. u. s. w.

Seite 267, Lied 263:

Na vodici na Sitnici, bor se zeleni
U boru je slavuj tica, u pjesni veli:
Što je mlado i zeleno, nek zajedno spi.

Also zwei Varianten desselben Liedes, deren Metrum das erstemal als Achtsilbler mit Fünfsilbler alternirend, das andere mal als Langzeile von 13 Silben aufgefasst wird. — In der vorliegenden Darstellung ist auf den Sprachgebrauch insoweit Rücksicht genommen, als das sprachliche Correlat der rhythmischen Reihe als ein Ganzes, ein »Vers«, gefasst und zwar als einfacher Vers bezeichnet wird, dagegen Verse, die 2 rhythmische Reihen umfassen, wie z. B. der oben erwähnte 13-silbler, als zusammengesetzte Versarten gelten. —

Zwei oder mehr zweitheilige rhythmische Reihen bilden eine Periode. Ebenso können zwei dreitheilige Reihen zu einer Periode verbunden werden, es kann aber auch eine dreitheilige Reihe eine selbständige Periode bilden.

Die einfachste und ursprünglichste Form der Periode entsteht durch einfache Wiederholung der rhythmischen Reihe. Der Sänger, ursprünglich zugleich Improvisator des Textes, singt eine Reihe vor, die darauf vom Chor wiederholt wird. Es scheint mir unzweifelhaft, dass diese Art des Gesanges, bei welcher der Sänger während der Wiederholung des Verses, den folgenden vorbereiten konnte, die älteste Form des Volksliedes repräsentirt. Solcher

Lieder bietet die Kuhač'sche Sammlung mehrere. So singen im Liede 1050 (Reigen, kolo) erst die Mädchen zwei $^4/_8$-Takte:

Šeće Marko | Kraljeviću

dann die Burschen dasselbe nach derselben Melodie, dann wieder die Mädchen den nächsten Vers u. s. w. Vgl. 1047, 1049, 1042 u. a. Dies ist überhaupt die Art, wie die von Frauen gesungenen lyrischen Lieder jetzt noch vorgetragen werden. In der späteren Entwickelung des Liedes dehnt sich allerdings der Text und die Melodie auf die ganze Periode und später auf mehr als eine Periode aus, ohne dass aber der Text seinen stichischen Charakter einbüsst. Hierher gehören die recitativisch mit Begleitung der gusle vorgetragenen Heldenlieder und Legenden. Von diesen sagt Kuhač in der Anmerkung zu einigen im Rad XXXVIII mitgetheilten Liedern S. 24 folgendes: »Hinsichtlich der Texteintheilung sei bemerkt, dass bei solchen recitativischen Liedern nicht immer die gleiche Anzahl Verse zu einer Strophe zusammengefasst wird, sondern so viele, dass der Sinn genügend abgeschlossen wird, also bald eine grössere, bald eine geringere Anzahl. In solchen Fällen wiederholt der Guslespieler einen oder den anderen Abschnitt der Melodie, oder lässt einen oder den anderen Theil der musikalischen Begleitung (stavka) aus.« — Diese Form bildet den Uebergang zur abgeschlossenen Strophe, in der eine bestimmte Anzahl Verse (gewöhnlich durch den Reim) zu einem Ganzen verbunden werden. Dies ist das letzte Stadium der Entwickelung und in diesem befindet sich das Volkslied der meisten europäischen Völker. Das Volkslied der Südslaven aber liefert heute noch lebende Belege für alle Stadien seiner Geschichte, und diese Erhaltung alterthümlicher Form neben alterthümlichem Inhalt macht seine Kenntniss für jeden nothwendig, der sich mit vergleichender Volkskunde beschäftigt. —

Die beiden Arten rhythmischer Reihen, die als ursprünglich angenommen werden müssen, sind die zweitheilige und die dreitheilige. Und in der That lassen sich aus diesen Verbindungen von 2 und 3 zusammengesetzten graden Takten alle Versarten des südslavischen Liedes ableiten, ausser einer, die weiter unten besprochen werden wird, und die so abgeleiteten Formen müssen ursprünglich wie im Verse so auch in der Melodie bestanden haben, denn sie alle lassen sich durch heute gesungene Melodien begründen.

Wir erhalten folgende Formen:

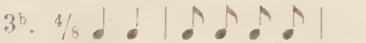
I. *Zweitheilige rhythmische Reihe.*

A. Einfache Versarten.

1.
Porasle su do tri jele 2 vollst. Viersilbengruppen. *Achtsilbler.*
4 4

2.
Valjala se jabuka Viersilbengr. + Dreisilbengr. *Siebensilbler.*
4 3

3ª.
Grli - čica grče Viersilbengr. + Zweisilbengr. *Sechssilbler a.*
4 2

3ᵇ. 
Gjače samo - uče Zweisilbengr. + Viersilbengr. *Sechssilbler b.*
2 4

3ᶜ.
Zaspala gospogja 2 Dreisilbengruppen. u. s. w. *Sechssilbler c.*
3 3

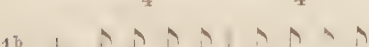
4ª.
Ovi domov dar Viersilbengr. + einsilb. Wort. *Fünfsilbler a.*
4 1

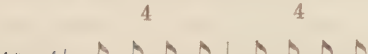
4ᵇ.
Neka ih kiti Dreisilbengr. + Zweisilbengr. *Fünfsilbler b.*
3 2

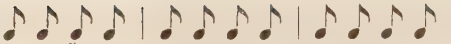
4ᶜ.
Kiti darove Zweisilbengr. + Dreisilbengr. u. s. w. *Fünfsilbler c.*
2 3

B. Zusammengesetzte Versarten.

1ª.
Bumbul pjeva u ru-ži-ci saba zora je. Achts. + Fünfs. ª.
4 4 4 1 *Dreizehnsilbler a.*

1ᵇ. 
Eto tamo mila babo neka ih kiti. Achts. + Fünfs. ᵇ.
4 4 3 2 *Dreizehnsilbler b.*

1ᶜ. 
Ustaj gore neve našo kiti darove Achts. + Fünfs. ᶜ.
4 4 2 3 *Dreizehnsilbler c.*

2. $^4/_8$ 

Devojčica vodu gazi noge joj se bele Achts.+Sechss.ª.
4 4 4 2 *Vierzehnsilbler.*

(Ferner gehört hierher der Fünfzehnsilbler [8-s. + 7-s.], die Verdoppelungen des Fünf- und Sechssilblers, sowie anderer Combinationen.)

II. *Dreitheilige rhythmische Reihe.*

1. $^4/_8$

(Ostavi nam kolu dara zakon ti je.) 3 Viersilbengr.
4 4 4 *Zwölfsilbler.*

2. $^4/_8$

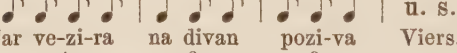
Povila se b'jela loza vinova. 2 Viers.-gr. + 1 Dreis.-gr.
4 4 3 *Elfsilbler.*

3ª. $^4/_8$

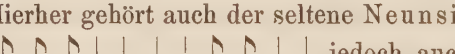
Vezak vezla Bogdanova ljuba 2 Viers.-gr. + 1 Zweis.-gr.
4 4 2 *Zehnsilbler a.*

3ᵇ. $^4/_8$

Na čardaku usred Sara-jeva. Viers.-gr.+Zweis.-gr.+Viersgr.
4 2 4 *Zehnsilbler b.*

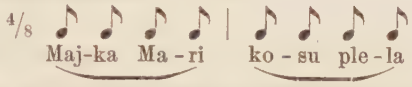
3ᶜ. $^4/_8$ 

Car ve-zi-ra na divan pozi-va Viers.-gr. + 2 Dreis.-gr. u. s. w.
4 3 3 *Zehnsilbler c.*

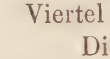
(Hierher gehört auch der seltene Neunsilbler, dessen Form $^4/_8$  jedoch auch als secundäre Bildung [aus Zehnsilbler b] aufgefasst werden könnte.)

Wie aus der obigen Tabelle ersichtlich, entsprachen bis jetzt die einzelnen Silbengruppen je einem Motive, das sich in den Grenzen eines Taktes hielt. Ich habe absichtlich am Anfang meiner Darstellung den Ausdruck »Motiv« gewählt und den Ausdruck »Takt« vermieden. Während nämlich, nach meiner Ansicht, die Silbengruppe durchweg einem Motiv entsprechen muss, so braucht dagegen das Motiv sich nicht ausschliesslich auf einen Takt zu beschränken. Ich weiss nicht, wie weit diese Ausdehnung des Motives auf mehr als einen Takt der üblichen musikalischen Terminologie

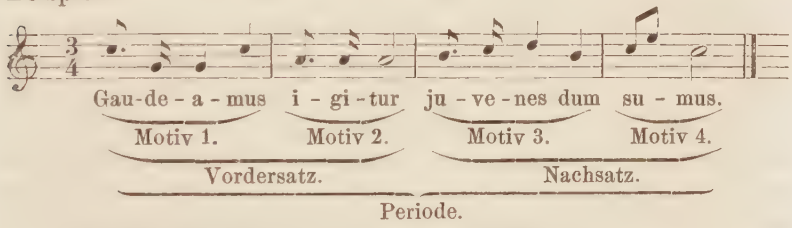
entspricht; nach Lobe's Definition, im »Katechismus der Musik«, ist das Motiv der Figureninhalt eines Taktes und kann entweder im Raum eines Taktes liegen, oder reicht, wenn ein Auftakt vorhanden ist, soweit in den folgenden Takt hinein, dass es den Auftakt zu einem vollen Takte ergänzt. Z. B.:



wo jede Gruppe einem einen Takt ausfüllenden Motive entspricht, und:

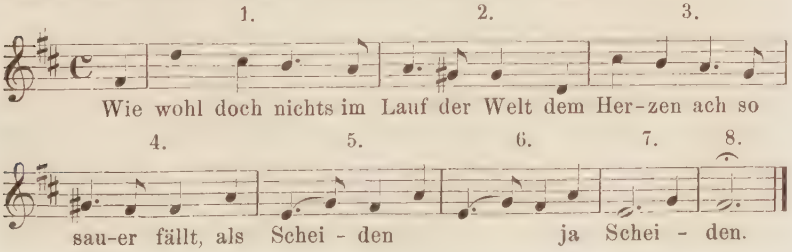
wo die 3 ersten Gruppen je einem Auftakte von 2 Achteln und dem Stücke des folgenden Taktes, das die 2 Achtel zu 3 Vierteln ergänzt (also 2 Vierteln) entsprechen. Die Gruppe ist also gleich  Das vierte Motiv hat im Auftakte statt zweier Achtel ein Viertel und statt zweier Viertel im folgenden Takte eine halbe Note.

Die Stellung des Motives innerhalb der Periode zeigt folgendes Beispiel:



Dies wäre das Motiv nach Lobe's Definition.

Ich will nun an einem Beispiele zeigen, wie ich den Begriff des Motives erweitert verstanden wünsche. In der bekannten Mendelssohn'schen Composition des Liedes: »Es ist bestimmt in Gottes Rath« lautet die 3. und 4. Periode folgendermassen:



Hier kommt dasselbe Motiv dreimal vor: in Takt 5 entspricht es dem Worte »Scheiden«, im Takte 6 wird es in der Melodie ohne Text wiederholt, Takt 7 und 8 zeigen abermals dieselbe musikalische Figur, diesmal aber auf 2 Takte vertheilt. Trotzdem sind meiner Meinung nach Takt 7 und 8 zusammen als ein Motiv zu fassen.

Analog erweiterten Motiven werden wir als einer häufigen Erscheinung im südslavischen Volksliede begegnen. —

Man braucht nur einen Band der Kuhač'schen Sammlung zu durchblättern, um sich zu überzeugen, dass die oben gegebene Uebersicht der Combinationen zweier und dreier zusammengesetzter grader Takte nicht die einzige rhythmische Form des südslavischen Volksliedes repräsentirt, sondern dass ein grosser Theil der Lieder andere, auf den ersten Blick sehr mannigfaltige Formen darbietet. Es sind da Lieder ohne Auftakt und solche mit Auftakt, Lieder im zusammengesetzten graden und ungraden Takt ($^4/_4$, $^4/_8$ und $^6/_8$ Takt), im einfachen graden und ungraden ($^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_8$), in gemischten Taktarten ($^2/_4 + ^3/_4$, $^4/_4 + ^5/_4$ u. a. m.).

Diese Mannigfaltigkeit ist durchaus erklärlich. Es ist eine Sammlung populärer Lieder: sie enthält Volkslieder, Kunstlieder und solche, die in der Mitte zwischen beiden Gattungen stehen, wie die oben erwähnten »städtischen« Lieder. Nehmen wir die Volkslieder für sich, so finden wir unter ihnen ursprüngliche und unursprüngliche Formen, Altes und Neues, Nationales und Fremdes, kurz, abgesehen von einzelnen, auf literarischem Wege aus älterer Zeit überlieferten Liedern, giebt die Sammlung ungefähr ein Bild von dem Liederschatze des Volkes, wie er sich im Laufe der Jahrhunderte allmählich angesammelt hat. Was die Melodien anlangt, so muss es der vergleichenden Musikforschung überlassen bleiben, die einzelnen Schichten loszulösen und ihre chronologische Reihenfolge zu bestimmen; mir als Laien liegt eine derartige Untersuchung fern. Ich beschränke mich darauf, einige am leichtesten in die Augen fallende rhythmische Formen, besonders solche, die sich durch mehrere Versarten verfolgen lassen, anzuführen und dieselben mit der von mir angenommenen Grundform zu vergleichen.

Die Verschiedenheit der rhythmischen Formen bei den Liedern der K.'schen Sammlung ist weniger bedeutend, als es auf den

ersten Blick scheint. Die meisten Lieder lassen sich unter wenige Kategorien unterbringen.

Zwei Gruppen von Liedern fallen zunächst auf. Die einen folgen mehr oder weniger dem oben aufgestellten Schema. Ihr Vers ist reimlos (höchstens zeigt sich zufällige Assonanz), von fester Silbenzahl und in Gruppen getheilt; sie sind nicht strophisch gegliedert. Ihre Melodien beginnen mit einem schweren (betonten) Takttheil. — Es sind dies die Lieder, die ihre ursprüngliche nationale Form frei von fremdem Einfluss bewahrt haben und deren Form ich fernerhin als »Grundform« bezeichnen will. —

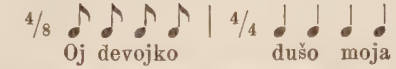
Die Lieder der anderen Gruppe sind stark mit fremden Elementen versetzt. Ihre Verse sind gereimt oder wenigstens regelmässig assonirend, zeigen wie die deutschen Lieder nur eine bestimmte Anzahl von Hebungen, während die Anzahl der Senkungen schwankt, und sind in Strophen getheilt, in denen längere und kürzere Verse abwechseln. Ihre Melodien haben mit denen der deutschen Lieder den Auftakt gemein, ja manche Lieder haben ihre rhythmische Form einfach aus dem Deutschen entlehnt, wie z. B. eine Art krainischer Lieder, die genau den Rhythmus der Schnadahüpfln zeigen und auch inhaltlich denselben äusserst ähnlich sind. — Solche Lieder, zu denen die Mehrzahl der slovenischen gehört, haben ausser ihrer ebenfalls stark germanisirten Sprache nichts eigenthümlich Slavisches mehr an sich. Sie können daher hier, wo wir es mit der südslavischen Versbildung zu thun haben, einfach übergangen werden.

Zwischen diesen beiden Formen, von denen die eine den Ausgangspunkt, die zweite den Endpunkt der Entwickelung des südslavischen Volksliedes repräsentirt, liegen, sich mehr oder minder einem der beiden Grenzpunkte nähernd, alle übrigen Formen des Liedes. Ein paar derselben will ich hier anführen und zwar diene mir die rhythmische Reihe des Achtsilblers dazu, das Verhältniss zwischen Melodie und Text zu zeigen.

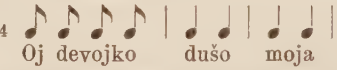
Der Achtsilbler besteht, wie wir oben sahen, aus 2 Viersilbengruppen, deren jede in der Grundform einem auf einen Takt beschränkten Motive entspricht. Auf jede Silbe kommt ein Takttheil. Der Achtsilbler hat also die Form:

(Das Verhältniss der Motive zu einander ist = 1 : 1.)

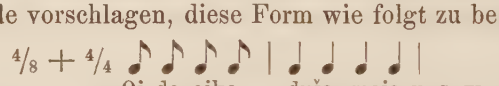
Aus dieser Form entwickelt sich eine andere, sehr häufige, dadurch dass der Sänger einem der Motive die doppelte Dauer des andern giebt, also:



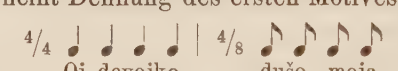
Hier ist in der zweiten Gruppe (dušo moja) das Verhältniss von Text und Melodie dasselbe geblieben wie in der ersten, nur dass in der zweiten die Takttheile Viertelnoten sind, während sie in der ersten Achtelnoten gelten. Gruppe 1 verhält sich demnach zu Gruppe 2 wie eins zu zwei. In der Kuhač'schen Sammlung findet sich diese Form folgendermassen notirt:



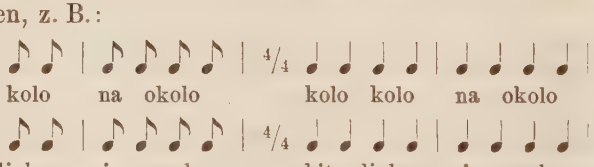
ich halte aber meine Eintheilung für richtiger, denn wir haben hier, wenn man es genau auffasst, gemischten Takt, nicht drei Zweivierteltakte, sondern einen Vierachtel- und einen Viervierteltakt. Ich würde vorschlagen, diese Form wie folgt zu bezeichnen:



Weit seltner scheint Dehnung des ersten Motives vorzukommen:

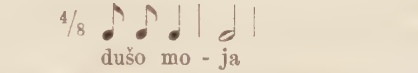


Auch eine ganze rhythmische Reihe kann auf diese Weise doppelte Geltung erhalten, z. B.:

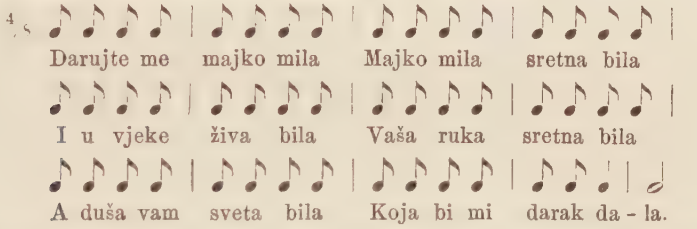


Eine andere Art der Motiverweiterung entsteht durch die im südslavischen Volksliede sehr beliebte Hervorhebung des Motivschlusses. Diese kann eintreten am Schluss einer aus mehreren Perioden bestehenden Melodie, am Schluss einer Periode, am Schluss einer Reihe und endlich an jedem Motiv einer Reihe. Mit der Hervorhebung des Schlusses ist nicht nothwendig eine Erweiterung des Motives verbunden, so z. B.:

wo im zweiten Motive nur der Schlusston auf Kosten der vorhergehenden verlängert ist ohne dass dadurch das Verhältniss (1 : 1) der beiden Gruppen geändert ist: wird aber das Motiv erweitert, so ist die häufigste Form folgende: aus einem $^4/_8$-Takt | ♪ ♪ ♪ ♪ | werden zwei Takte, deren zweiter vom Schlusstone ausgefüllt wird; der dem Schlusstone vorhergehende Ton erhält eine Geltung von zwei Takttheilen:



Als Beispiel diene ein slavonisches Lied (K. 1485):



Hier ist im Schlusstakte der Melodie Motiverweiterung eingetreten.

Ich führe diese Form an, weil sie offenbar direct aus der Grundform entstanden ist. Im übrigen ist sie, wie es scheint, nicht bei allen Südslaven gleichmässig verbreitet, sondern gehört mehr dem kroatischen, von fremden Einflüssen berührteren Volksliede an. Von der Grundform weicht sie darin ab, dass die Geltung der einzelnen Silben in der Viersilbengruppe verschieden ist.

Eine Abart der Grundform finden wir in dalmatinischen und slavonischen Liedern. Dieselben zeigen den zusammengesetzten ungeraden ($^6/_8$-)Takt, der bei den dalmatinischen Liedern auf dem Einflusse der italienischen Volksmusik (vgl. z. B. die istrianischen Melodien im Anhang von Band IV der Comparetti'schen Sammlung), bei den slavonischen Liedern auf deutschem Einflusse zu beruhen scheint. Hier kommen auf die betonte Silbe in der Gruppe je 2 Achtel, auf die unbetonte je 1 Achtel:

Diese Umgestaltung des zusammengesetzten geraden Taktes in den ihm nahe verwandten zusammengesetzten ungeraden ist eine Erscheinung, die auch das deutsche Lied aufweist, vgl. E. Stolte, Metrische Studien über das deutsche Volkslied, im Jahresberichte über das Realgymnasium zu Crefeld 1882—83.

Auch die Motiverweiterung und die Hervorhebung des Motivschlusses kann an dieser Form beobachtet werden. Das Verhältniss von Takt und Melodie ist bei den Liedern im $^6/_8$-Takt folgendes: Der $^6/_8$-Takt besteht aus 6 Takttheilen von je einem Achtel. In der Viersilbengruppe nun entspricht, wie bereits erwähnt, jede betonte Silbe einem Takttheil:

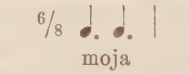
djevoj - čica

In der Dreisilbengruppe entsprechen 2 Silben 2 (betont) und einem Takttheil (unbetont), die dritte 3 Takttheilen:

djevojka und

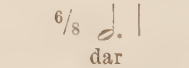
djevojka

In der Zweisilbengruppe kommen auf jede Silbe 3 Takttheile:



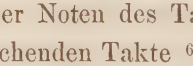
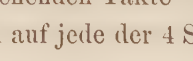
moja

Vertritt eine Silbe die Gruppe, so vereinigt sie sämmtliche sechs Takttheile in sich:



dar

Die Motiverweiterungen haben folgende Gestalt:

Der Motivverdoppelung im zusammengesetzten geraden Takt: $^4/_8 + ^4/_4$  entspricht hier nicht etwa eine Verdoppelung sämmtlicher Noten des Taktes, also aus dem der Viersilbengruppe entsprechenden Takte $^6/_8$  wird nicht $^{12}/_8$, sondern auf jede der 4 Silben kommen je 3 Takttheile, also:

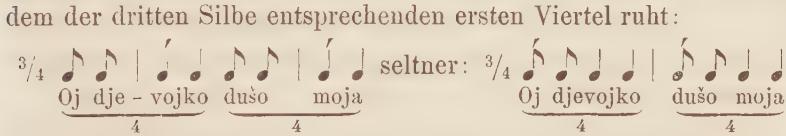
$^{12}/_8$

Uebrigens ist hier diese Art der Motiverweiterung nicht so häufig wie in den Liedern in $^4/_8$- oder $^4/_4$-Takt.

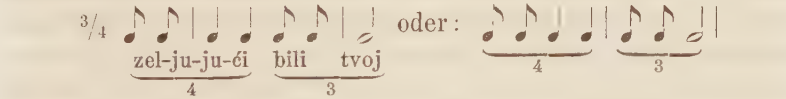
Was die übrigen Motiverweiterungen anlangt, so entsprechen sich:

und:

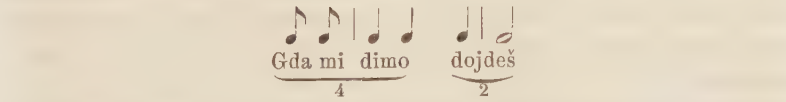
Ich komme jetzt zu einer Form, die mit der Grundform nichts gemein hat, als dass auch bei ihr die Silbengruppen den einzelnen Motiven der Melodie entsprechen und dass auch bei ihr das Motiv in den Grenzen eines Taktes bleibt. Statt des zusammengesetzten geraden Taktes finden wir hier den einfachen ungeraden ($^3/_4$-Takt), statt dass in der Grundform die Dauer der Silben in der Viersilbengruppe die Dauer der Silben gleich war, ist hier ein anderes Verhältniss eingetreten. Die zwei ersten Silben stehen zu den zwei folgenden im Verhältniss von 1 : 2. Das Motiv besteht nämlich aus zwei Achteln und zwei Vierteln. Die zwei Achtel bilden gewöhnlich den Auftakt, sodass in diesem Falle der Ictus auf dem der dritten Silbe entsprechenden ersten Viertel ruht:



In der Dreisilbengruppe entspricht die dritte Silbe den zusammengezogenen 2 Vierteln also einer halben Note:



in der Zweisilbengruppe kommen auf die erste Silbe die zu einem Viertel zusammengezogenen 2 Achtel, auf die zweite die zu einer halben Note zusammengezogenen 2 Viertel:



Ein Motiv, dem eine Silbe als Gruppe entspricht, ist in dieser Form ausgeschlossen.

Diese rhythmische Form, die sich wie die Grundform durch fast alle Versarten verfolgen lässt, ist aber im Südslavischen lange nicht so verbreitet wie die erstere. Sie scheint im Serbischen gar nicht vorzukommen. Das einzige (aus Achtsilblern bestehende) Lied dieses Rhythmus, das ich bei Kuhač fand (Nr. 1589, aus Deželić's »Pjesmarica«), ist kein Volkslied. Ich setze die erste und die letzte Strophe her:

Bojak biju Hercegovci
I sa njima Crnogorci
Sa čela im teče znoj
Lijuć krvcu za rod svoj.

Srbska slava pred očima
Srbsko srdce u prsima
Podiže ga na taj boj
Da osveti narod svoj.

Von bosnischen ist mir ein einziges (811, in Zehnsilblern) bekannt, von herzegovinischen keines, dagegen mehrere aus Kroatien, Slavonien, der Militärgrenze, der Kroatischen Küste, Dalmatien, Steiermark, Kärnten und Krain. Ferner überwiegt diese Form in den čechischen und mährischen Liedern und ist auch im polnischen Volksliede heimisch, wo allerdings die umgekehrte, auch den Čechen, Mähren und Südslaven bekannte Form vielleicht noch häufiger ist ($^3/_4$ ♩ ♩ ♪ ♪). Ob dieser Rhythmus, der auch im deutschen Volksliede vorkommt, aus diesem ins Slavische hinübergenommen wurde, lasse ich dahin gestellt, jedenfalls ist er bei den Slaven schon lange eingebürgert und beherscht, bei den Westslaven wenigstens, vollständig das Volkslied.

Dass der Auftakt dem südslavischen Liede ursprünglich fremd ist, lässt sich aus dem Text der wirklichen Volkslieder, z. B. derer der Vuk'schen Sammlung, erkennen. Im Deutschen ist er durchaus natürlich. Der bestimmte und unbestimmte Artikel, das Betonen der Stammsilbe, die Menge unbetonter Präfixe, alles dies giebt dem Verse des deutschen Volksliedes schon von selbst die Eigenschaft mit einem leichten (unbetonten) Takttheil zu beginnen. Im Serbischen ist dies anders. Hier zwingt schon der Mangel des Artikels, das weit entbehrlichere Personalpronomen bei den Verbalformen den Sänger, seinen Vers sehr häufig mit einem für den Sinn wichtigen Worte zu beginnen. Man vergleiche zum Beispiel die Versanfänge:

Kónje jašu do dva pobratima —
(Rosse ritten zwei Gesellen)

Sának snila Ivanova majka —
((Einen) Traum träumte Ivans Mutter)
Víno pije bane Zadranine —
(Wein trinkt (der) Ban von Zara)

mit denen deutscher Lieder:

Es rítten drei Reiter zum Thore hinaus —
Ich háb' die Nacht geträumet —
Es hátten drei Gesellen. —

So werden also die beiden Völker durch die Sprache schon gezwungen, beim Gesange einen verschiedenen Rhythmus zu wählen, die Deutschen einen mit einem leichten Takttheil beginnenden, die Südslaven und Westslaven einen mit einem schweren.

Wir haben jetzt drei rhythmische Formen des südslavischen Volksliedes kennen gelernt: die Grundform, die Form im $^6/_8$-Takt und die Form im $^3/_4$-Takt. Von diesen ist die Grundform allein überall verbreitet, die Sechsachteltaktform ist eine Weiterbildung der Grundform, die besonders an der Küste gebräuchlich ist. Die Dreivierteltaktform ist allerdings auf den Westen beschränkt, was auf fremden Einfluss schliessen lässt, ist aber in ihrer jetzigen Gestalt insofern volksthümlich als auch sie, wie die beiden ersteren Formen, das Princip der Gruppenbildung zeigt, sie musste deshalb mit besprochen werden. Die übrigen Formen des Volksliedes hier durchzunehmen wäre zwecklos. Sie kommen einerseits viel seltener vor, andrerseits zeigen sie complicirtere und daher unursprüngliche Gliederung. Sie sind für die Entwickelungsgeschichte des südslavischen Volksliedes natürlich von Wichtigkeit, können aber hier, wo es sich nur darum handelt, die ursprüngliche Gestalt des Verses festzustellen, ohne weiteres übergangen werden.

Man begegnet allerdings gelegentlich der Ansicht, als sei die Complicirtheit der rhythmischen Form und die Unregelmässigkeit der Verse ein Zeichen hohen Alters. So hat man aus der unvollkommenen Form der uns handschriftlich überlieferten altkroatischen Volkslieder in Fünfzehn- und Sechzehnsilblern geschlossen, diese Lieder gehörten einer Periode an, in welcher das Volkslied seine Form noch nicht ausgearbeitet hatte; erst später habe es die Regelmässigkeit erlangt, die es heute auszeichne. Aehnlich sucht man

den mangelhaften Versbau der bulgarischen Lieder in den Sammlungen der Brüder Miladinov, Dozon's u. s. w. zu erklären. Diese Ansicht ist durchaus falsch: es ist dies ein ganz unberechtigter Analogieschluss vom Entwickelungsgange der Kunstpoesie und Kunstmusik auf den der Volkspoesie und Volksmusik. Die Arbeit eines Volkes bei der Herstellung seiner Lieder kann doch nicht mit derjenigen eines einzelnen Individuums verglichen werden, das z. B. ein Gedicht aus einer fremden Sprache in seine eigene überträgt und dem die Widerspänstigkeit der Sprache gegen den ihr unbequemen Rhythmus und die Unzulänglichkeit der ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksformen tausend Schwierigkeiten bereitet, von denen ein grosser Theil unüberwunden bleibt. Das Volk kämpft beim Singen ebensowenig mit der Form wie beim Sprechen. Es wählt für seine Lieder schon vonvornherein nur solche Rhythmen, die seiner Sprache durchaus angemessen sind: eine Form, der sich die Sprache nicht ohne weiteres mühelos fügte, würde von ihm sofort aufgegeben werden. So zeigt das Volkslied eine beschränkte Zahl von rhythmischen Formen, zugleich aber, wo die Individualität des Sängers nicht verschlechternd einwirkt, die grösste Vollkommenheit in der Anwendung dieser Formen. Finden sich nun in einer Sammlung von Liedern sowohl solche, die regelmässigen Versbau zeigen, als auch solche, die aus unvollkommenen Versen bestehen, so sollten doch nicht diese letzteren für die Beurtheilung massgebend sein, sondern die regelmässigen, die den Beweis liefern, dass in den Liedern des Volkes eine feste Form vorhanden ist. Fast jeder Sammler von Volksliedern klagt darüber, wie schwer es dem Singenden wird, den Text eines eben von ihm gesungenen Liedes gesprochen zu wiederholen; und wie oft dabei eine Verstümmelung der ursprünglichen Form eintreten mag, kann man sich denken. Erwägt man ferner, dass nicht alle Sänger gleich geschickt singen und nicht alle Sammler gleich geschickt aufzeichnen und dass die Lieder einer Sammlung gewöhnlich von verschiedenen, guten und schlechten Aufzeichnern und aus dem Munde guter und schlechter Sänger herstammen, so wird der Grund der Unregelmässigkeit nicht in der zurückgebliebenen Entwickelung des Volksliedes zu suchen sein, sondern in der mangelhaften Ueberlieferung.

Wenn man versucht hat, die Verse verschiedener Länge in den im XVI. und XVII. Jahrh. aufgezeichneten langzeiligen kroatischen

Liedern der damals noch nicht feststehenden Form dieser Liedergattung zuzuschreiben, so entsteht für jeden Unbefangenen die Frage: wenn dieses, nach der Meinung der Forscher uralte, Versmass, das notorisch zu Ende des XVII. Jahrh. nicht mehr volksthümlich war, im XVI. Jahrh. noch keine feste Form hatte, wann soll es denn dann diese erhalten haben? Oder sollen wir uns denken, dass zu jener Zeit die Gesetze der Rhythmik im Volksliede überhaupt noch nicht ausgebildet waren und erst in neuerer Zeit endgültig festgestellt wurden, also etwa, wenn man nach der Entstehungszeit der Vuk'schen Sammlungen schliessen soll, im XVIII. Jahrhundert? Nun haben wir aber ausser den langzeiligen Liedern noch solche anderen Metrums aus dem XVI. Jahrh. überliefert und diese zeigen nicht nur in den Versmassen, sondern überhaupt in der Behandlung des Textes, ganz dieselbe Gestalt, wie die der modernen Sammlungen. Man vgl. z. B. das Lied in 13-silblern, Hektorović, Ribanje, Prvi dan v. 227 ff.; ferner die, allerdings etwas überarbeiteten, aber doch noch den Volkscharakter zeigenden Lieder am Schluss der Gedichte Menčetić's und Držić's, Stari Pisci II, 505 ff.). Sollen wir annehmen, dass der Mangel an fester Gestalt sich nur auf die langzeiligen Lieder beschränkte?

Das ist doch äusserst unwahrscheinlich. Hierzu kommt noch, dass die meisten Verse der langzeiligen Lieder nicht nur feste Silbenzahl zeigen, sondern dass in ihnen auch die Gruppengliederung als Regel nachzuweisen möglich ist, also dasselbe versbildende Princip, wie in den modernen Liedern. Ich kann mich also nicht entschliessen, die überwiegende Anzahl regelmässiger Verse zu ignoriren und aus den zwischendurch vorkommenden fehlerhaft gebildeten auf eine ursprüngliche Regellosigkeit dieser Dichtungsart zu schliessen, sondern schreibe vielmehr alle Unregelmässigkeiten der Lieder der mangelhaften Ueberlieferung zu. —

Ich wende mich jetzt zur Besprechung der Gruppenbildung in den einzelnen Versarten.

I. *Zweitheilige rhythmische Reihe.*

A. Einfache Versarten.

1. Der Achtsilbler, besteht aus 2 Viersilbengruppen.

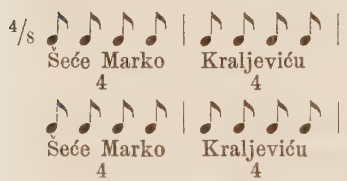
2. Der Siebensilbler, besteht aus einer Vier- und einer Dreisilbengruppe.

Bei beiden Versarten erkennen die südslavischen Metriker die Diärese nach der vierten Silbe an; diese aber bedingt das Vorhandensein zweier Gruppen im Verse. Zima nennt diese Diärese »Nebendiärese« und sagt in der angeführten Stelle, sie käme nicht überall vor. Das letztere bezieht sich auf den 16-silbler der altkroatischen Lieder, die mehrfach fehlerhaft gebildete Verse zeigen, was aber nur auf mangelhafter Ueberlieferung beruht. Jedoch auch in diesen Liedern ist die Zahl der Verse in denen, die Diärese nach der 4. und 12. Silbe mangelt, verhältnissmässig gering und die weitaus überwiegende Zahl der richtig gebauten Verse beweist, dass auch in diesen alten Liedern die Gruppenbildung herrschte. In den modernen Sammlungen sind fehlerhafte Acht- und Siebensilbler, wo sie häufig vorkommen, ein Zeichen, dass das Volk das nationale versbildende Princip der Gruppentheilung aufgiebt und sich dem accentuirenden Principe zuwendet. Vgl. die Kurelac'schen Lieder der Kroaten in Ungarn und die slovenischen Sammlungen von Korytko mit den serbischen Vuk's, wo kaum ein falschgebildeter Acht- oder Siebensilbler zu finden ist.

Folgende Beispiele zeigen einige der häufigeren Formen:

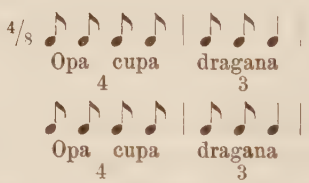
Achtsilbler.

Grundform:



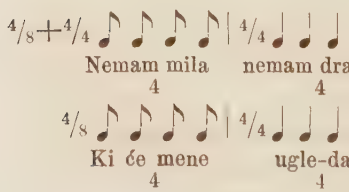
K. 1050.

Siebensilbler.

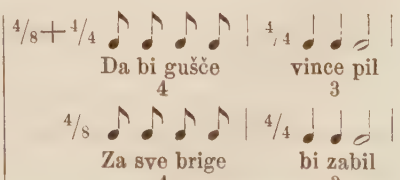


K. 1131.

Verdoppelung des zweiten Motives:

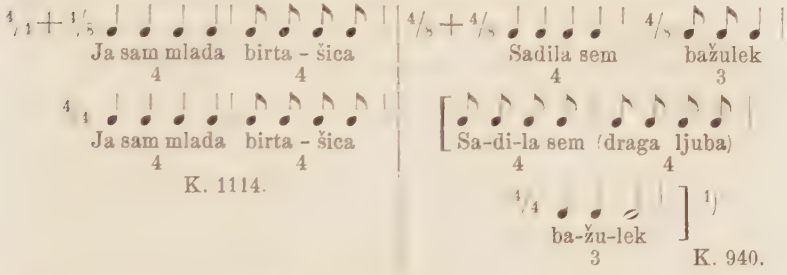


K. 785.

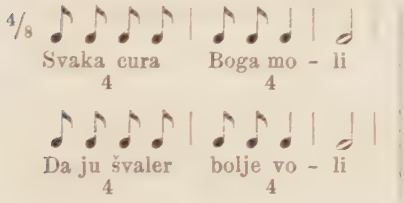


u. s. w. K. 1310.

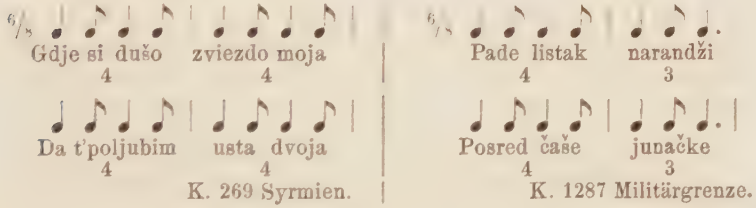
Verdoppelung des ersten Motives:



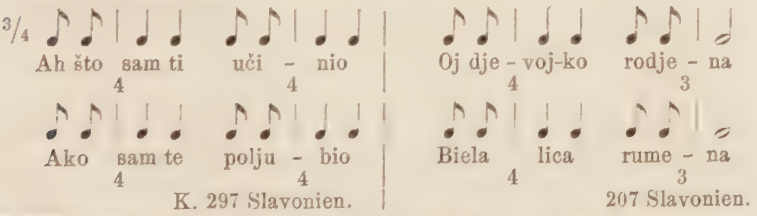
Motiverweiterung durch Hervorheben des Schlusses:



Sechsachteltakt:



Dreivierteltakt:



[1] Die Takteintheilung der 4 letzten Beispiele und die Bezeichnungen $^4/_8 + {}^4/_4$ und $^4/_4 + {}^4/_8$ rührt von mir her. Im Original ist in allen 4 Fällen $^2/_4$-Takt vorgezeichnet und entsprechend getheilt.

Diese Beispiele mögen genügen. In ihnen allen lässt sich erkennen, dass die Gruppen des Verses zu den Abschnitten der Melodie passen. Um ein Beispiel eines der selteneren Rhythmen zu geben, will ich hier noch die erste Periode des von Kuhač in $^7/_4$-Takt notirten Liedes 63 (Kroatien) geben:

Hier scheint dem einzelnen Takte ein ganzer Achtsilbler zu entsprechen. Sieht man aber näher zu, so besteht jeder Takt aus 2 Motiven: der ersten Gruppe, S Bogom ostaj, entspricht der Auftakt und die ersten zwei Viertel, der zweiten Gruppe, Zagreb varoš, die nächsten vier Viertel, der dritten wieder ein Auftakt + 2 Vierteln und der letzten die letzten vier Viertel des zweiten Taktes. Der $^7/_4$-Takt, dem ein Achtsilbler entspricht, besteht aus einem Motiv der Dreivierteltaktform (♪ ♪ | ♩ ♩) und einem Motiv der Grundform (♩ ♩ ♩ ♩) und wir haben streng genommen gemischten Takt, $^3/_4 + {}^4/_4$:

3. Der Sechssilbler. Beim Sechssilbler sind drei Gliederungen möglich, die ich nach der Silbenzahl der Gruppen bezeichne als:

a) 4 + 2, b) 2 + 4 und c) 3 + 3.[1])

Ausserdem kann dieser Vers aus 6 ungetheilten Silben bestehen, z. B. aus einem sechssilbigen Worte, aus 5 + 1 Silben u. s. w. Diese Form ist jedoch selten.

Von den Liedern in Sechssilblern der Vuk'schen Sammlung lassen sich einige in durchgehende Gruppen theilen, z. B.:

a.	b.	c.
Prosu mi se biser	Ovde nama kažu	Sedila Kosana
Po zlaćemu brdu	Brata i sestricu	Te kosu češljala
Gdi car vino pije	Seja na udaju	Pak Boga molila
u. s. w. I, 670	u. s. w. I. 175	u. s. w. I, 180

[1]) Budmani führt vom Sechssilbler nur die Formen a und c auf, letztere als selten, Zima giebt ebenfalls nur zu a und c Beispiele.

allein solche Lieder bilden doch die Minderheit. Gehen wir die Kuhač'sche Sammlung durch, so finden wir folgendes:

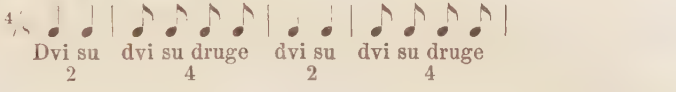
Eine Anzahl Melodien zeigt die durchgehende Form a: die aus 2 Reihen des Sechssilblers bestehende Periode ist also folgende in der Grundform:

K. 215.

vgl. 41. 42. 43. 56. 73. 129. 150. 195. 285. 456. 464. 487. 678. 711. 712. 714. 804. 860. 951. 964. 1109. 1295. 1326. 1342. 1343. 1360.

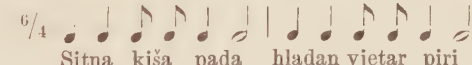
Die durchgehende Form b hat nur ein Lied in der Grundform. Dasselbe, Nr. 805, besteht aus zwei Perioden. Als Text ist hier ein Lied in Zehnsilblern verwendet, das dem Rhythmus folgendermassen angepasst wird. Der erste Vers lautet:

Dvi su druge lipo drugovale, daraus wird:



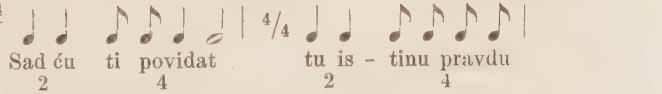
K. 805 Kroatien.

Statt dieser Grundform kommt eine gedehnte Form (Erweiterung des zweiten Motives) theils selbständig, theils in Verbindung mit der Grundform vor, durch den ganzen Rhythmus gehend, allerdings nur in den Taktarten $^3/_4$-, oder $^6/_4$-, oder $^{6+4}_{4}$-Takt vor, z. B.:



542 Slavonien.

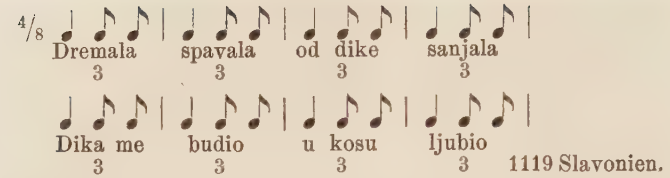
oder:



799 ung. Kroat.

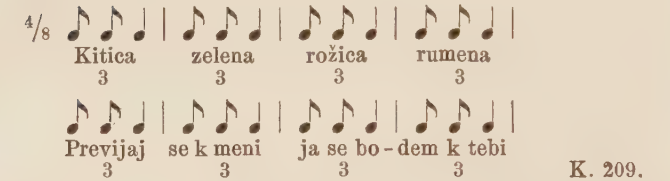
vgl. $^3/_4$-Takt: 44; $\frac{3+2}{4}$: 113. 381; $^6/_4$: 542; $\frac{6+4}{4}$: 799.

Die durchgehende Form c zeigen mehrere Lieder in verschiedenen Gestalten, mit und ohne Dehnung, z. B.:



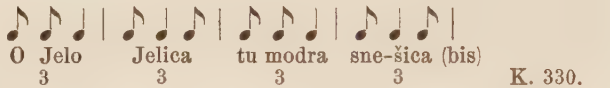
1119 Slavonien.

oder:



K. 209.

vgl. 713. 856. 1305.



K. 330.

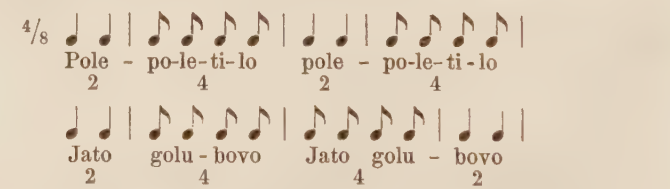
vgl. 397. 512. 625. (824).

Vgl. ferner 1314. 1315. 1352. — 247. 609. 663. — 194. 543. — 516. 1212—15. 1546. —

In allen diesen Liedern kehrt in der Melodie dieselbe Gliederung regelmässig wieder, sodass also der Text zu einer solchen Melodie nur einfach gegliedert zu sein braucht.

Die grosse Mehrzahl der Melodien zeigt aber Verbindung zweier, manche sogar aller dreier Formen, so z. B.:

b und a. Die Melodie des Liedes 431. Als Text sind Zehnsilbler angepasst, der erste Vers, Poletilo jato golubovo, erhält folgende Gestalt:

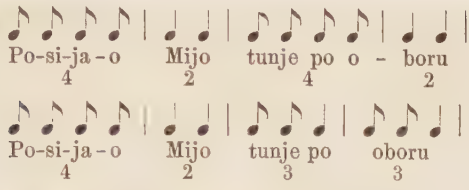


vgl. 131. 412. 413. (431). 749. 750. (1367). — 965. 966.

b gedehnt und a. Vgl. 842. 895. 896.

a und b gedehnt. Vgl. 170. 463.

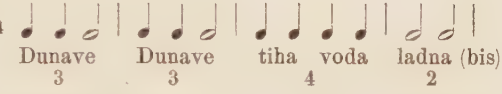
a und c:



K. 364.

vgl. 279, wo das letzte Motiv gedehnt (♩ ♪ ♪ | ♩ ♩ 𝅗𝅥), 832. 549. 788. 1324. 1262. 1323.

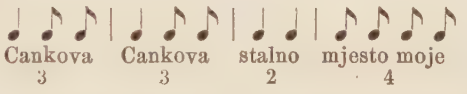
c und a:



K. 419.

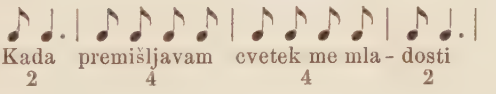
vgl. 934. — 308. 420. 490. 1418. — 340. — 824. — 1258. — 1350. 1583.

c und b:



K. 91 ung. Kroat.

b, a und c:



K. 206.

Diese Rhythmenvermengung, der bei gutem Gesange die Gliederung des Verses entsprechen muss, die dem schlechten Sänger aber die regelmässige Bildung erschwert und daher wohl jetzt von vielen Sängern ignorirt wird, ist der Grund, dass wir in den Sammlungen so selten auf regelmässig gebildete Lieder in Sechssilblern stossen. Die Verse sind zwar mit wenigen Ausnahmen nach einem der drei Schemata gebildet, allein a, b und c wechseln regellos miteinander ab. Bei manchen Liedern ist regelmässige Theilung möglich, wird aber dadurch wieder illusorisch, dass sich sehr häufig die Verse auf mehr als eine Art theilen lassen und den Sammlungen

gewöhnlich das Kriterium der Melodie mangelt. Folgendes Beispiel macht dies deutlich; es ist das Lied Vuk I, 171.

	Ovde nama kažu 2 2 2	2. 4. od. 4. 2.
	Gjače samouče 2 4	2. 4.
	Samo knjigu uči 2 2 2	2. 4. od. 4. 2.
	Njemu knjiga kaže 2 2 2	2. 4. od. 4. 2.
5	Konja da ne jaše 2 1 1 2	2. 4. od. 4. 2. od. 3. 3.
	Sablju da ne paše 2 1 1 2	2. 4. od. 4. 2. od. 3. 3.
	Dragu da ne ljubi 2 1 1 2	2. 4. od. 4. 2. od. 3. 3.
	To gjače ne sluša 1 2 1 2	— — 3. 3.

oder wenn die Wortstellung dieses Verses geändert wird:

	*Gjače to ne sluša 2 1 1 2	2. 4. od. 4. 2. od. 3. 3.
	Što mu knjiga kaže 1 1 2 2	2. 4. od. 4. 2.
10	Više konja jaše 2 2 2	2. 4. od. 4. 2.
	Bolje sablju paše 2 2 2	2. 4. od. 4. 2.
	Većma vino pije 2 2 2	2. 4. od. 4. 2.
	Većma dragu ljubi 2 2 2	2. 4. od. 4. 2.

Dieses Lied liesse sich, nach der Aenderung von Vers 8, durchgehend nach dem Schema b theilen; nach Aenderung der Wortstellung in Vers 2 in: Samouče gjače, durchgehend nach Schema a; wird Vers 2, so wie er bei Vuk gegliedert ist, beibehalten, so liessen sich a und b alternirend herstellen, und so wären noch andere Combinationen von a und b denkbar. Wie die eigentliche Gliederung der Verse ist, lässt sich aber ohne die hierher gehörige Melodie nicht bestimmen.

Betrachten wir die Zusammensetzung obiger Verse nach der Silbenzahl der einzelnen Wörter, so ergeben sich die Combinationen 2. 2. 2., 2. 4., 2. 1. 1. 2., 1. 2. 1. 2., 1. 1. 2. 2., welche sich alle in mindestens eines der Schemata a, b und c theilen lassen. Die Gesammtzahl der Wortcombinationen, aus denen ein Sechssilber bestehen kann, beträgt 32. Folgende Tabelle zeigt die möglichen

Fälle, zu denen die Beispiele, so weit es möglich war, dem ersten Bande der Vuk'schen Sammlung entnommen sind. Die bei Vuk fehlenden Versformen sind der Kurelać'schen Sammlung von Volksliedern der kroatischen Kolonisten in Ungarn entlehnt, in welcher der grösste Theil der Lieder aus Zwölfsilblern (= 2 Sechssilblern) besteht. Dieselben sind durch cursive Schrift kenntlich gemacht. Die mit kleinen Buchstaben beginnenden Verse sind zweite Halbverse von Zwölfsilblern der Kurelać'schen Sammlung.

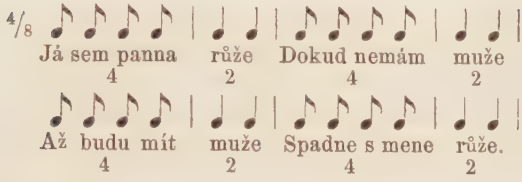
1.	6.	Ponajbogatije I, 174, 3.	—	1.
2.	5. 1.	*Dítelinica je K. 264, 1.*	—	—
3.	1. 5.	*Neg udovčevomu K. 242, 10.*	—	—
4.	4. 2.	Majstorova ljuba I, 172, 18.	a.	14.
5.	2. 4.	Dobra domaćina I, 160, 2.	b.	90.
6.	4. 1. 1.	Golubica ne će I, 167, 9.	a.	4.
7.	1. 1. 4.	Te on zapisuje I, 161, 10.	b.	18.
8.	1. 4. 1.	*Va dvanadestoj se K. 468, 2.*	—	—
9.	3. 3.	Kraljice banice I, 159, 3.	c.	38.
10.	3. 2. 1.	*Uboge majke sin K. 73, 1.*	c.	—
11.	1. 2. 3.	Iz zlatna kondira I, 159, 21.	c.	60.
12.	3. 1. 2.	Carica mu služi I, 159, 18.	a. c.	25.
13.	2. 1. 3.	Ustaj te početaj I, 159, 6.	b. c.	35.
14.	3. 1. 1. 1.	*Pozabit te ne ću K. 434, 14.*	a. c.	—
15.	1. 1. 1. 3.	Jal' je vi udajte I, 161, 3.	b. c.	14.
16.	2. 3. 1.	*hodi sprohodi me K.*	b.	—
17.	1. 3. 2.	U ovoga doma I, 160, 1.	a.	43.
18.	1. 3. 1. 1.	*nit poglednut va te K. 381, 38.*	a.	—
19.	1. 1. 3. 1.	*ča nit istina ní K. 403, 7.*	b.	—
20.	2. 2. 2.	Kralju svjetli kralju I, 159, 1.	a. b.	66.
21.	2. 2. 1. 1.	Kada draga ne će I, 543, 30.	a. b.	2.
22.	1. 1. 2. 2.	Gde car vino pije I, 159, 15.	a. b.	48.
23.	2. 1. 1. 2.	Čula ti se vala I, 162, 2.	a. b. c.	24.
24.	1. 2. 2. 1.	*neg jedan vesel glas K. 75, 1.*	c.	—
25.	2. 1. 2. 1.	*Jednuč krez mísec dan K. 84, 4.*	b. c.	—
26.	1. 2. 1. 2.	Od dvora do dvora I, 159, 9.	c.	37.
27.	2. 1. 1. 1. 1.	*Dražji mi je sto krat K. 84, 1.*	a. b. c.	—
28	1. 1. 1. 1. 2.	Ne plat na mač kose I, 170, 7.	a. b. c.	7.
29.	1. 2. 1. 1. 1.	*Ne jednoč al' dva krat K. 68, 5.*	a. c.	—
30.	1. 1. 1. 2. 1.	*A ča ti hasni grad K. 79, 5.*	b. c.	—
31.	1. 1. 2. 1. 1.	*Neg va uri sto krat K. 68, 5.*	a. b.	—
32.	1. 1. 1. 1. 1. 1.	A ti sa mnom ne ćeš I, 167, 15.	a. b. c.	1
				527.

Anm. Die Zahlen der letzten Rubrik zeigen, wie oft die betreffende

Combination in den Sechssilblern des ersten Bandes der Vuk'schen Sammlung vorkommt. Die Summe der Sechssilbler in diesem Bande beträgt nach meiner Zählung 527. —

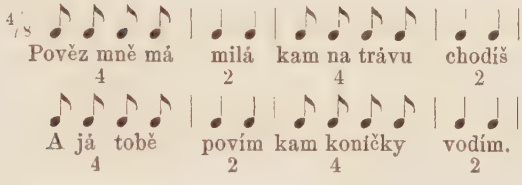
Die obige Tabelle und statistische Uebersicht beweisen, dass zu der Zeit, in der die Vuk'schen Lieder gesammelt wurden, das Volk noch ein Gefühl dafür hatte, dass der regelmässige Sechssilbler aus einer der drei Gruppencombinationen 4 + 2, 2 + 4 und 3 + 3 bestehen musste, denn von den 527 Versen lassen sich 526 auf eine der drei Arten gliedern, ein einziger nicht. Und da die Verse der Vuk'schen Sammlung sich in analoger Weise in Silbengruppen theilen lassen, wie die vorhin betrachteten Kuhač'schen Melodien in Abschnitte (Motive), so lässt sich meines Erachtens daraus schliessen, dass einerseits auch die ursprünglichen Melodien zu den Vuk'schen Sechssilblern und andererseits die ursprünglichen, richtig gebildeten Texte zu den Kuhač'schen Melodien ebenfalls nach demselben Principe gegliedert sein mussten, und dass in beiden Fällen Text und Melodie sich in derselben Weise entsprachen, wie dies Text und Melodie des Acht- und Siebensilblers thun. Uebrigens muss hier erwähnt werden, dass in Serbien und in der Herzegowina die Lieder in Sechssilblern an Zahl hinter den übrigen weit zurücktreten. So sind von den 793 Liedern des ersten Bandes der Vuk'schen Sammlung nur 35 in Sechssilblern und 11 in Zwölfsilblern; von den 302 der herzegowinischen Sammlung nur 5 in Sechs-, ein einziges in Zwölfsilblern. Dagegen überwiegt der Zwölfsilbler in den Liedern der ungarischen Kroaten (unter 712 Liedern bei Kurelac, 390 zwölfsilbige, 20 sechssilbige). Unter denen von der kroatischen Küste (in der von der Zeitung Naša Sloga edirten Sammlung), deren Gesammtzahl 215 beträgt, sind 51 in Sechs-, 40 in Zwölfsilblern. Bei den Westslaven sind diese Versarten sehr verbreitet. Die Volkspoesie der Slovaken besteht grösstentheils aus 12-silbigen Liedern, bei Čechen und Mähren spielt ebenfalls der Sechssilbler eine grosse Rolle. Ich führe hier einige čechische und mährische Lieder an, um an ihnen zugleich zu zeigen, dass die Westslaven ihre Verse ganz nach demselben Principe bauen wie die Südslaven:

Sechssilbler a: čechisch:



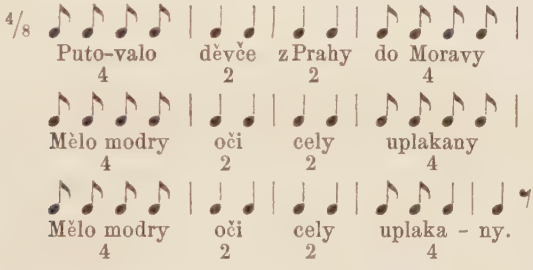
Erben 161.

mährisch:



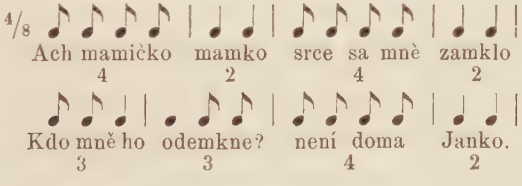
Sušil 291, Var.

a und b: čechisch:



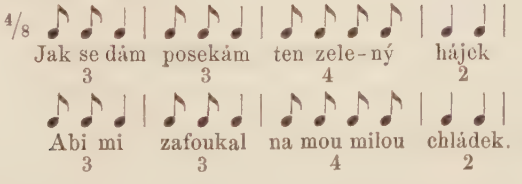
Erben 574.

a und c: mährisch:



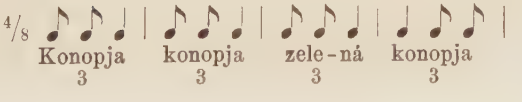
Sušil 197.

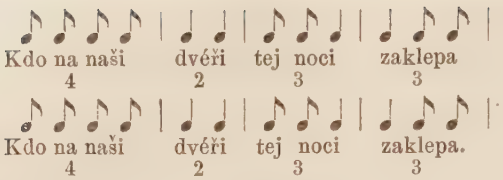
c und a: čechisch:



Erben 173.

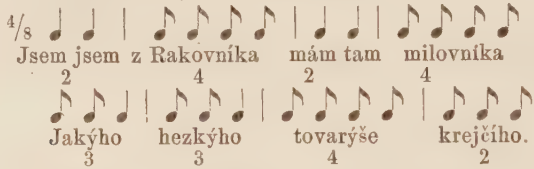
mährisch:





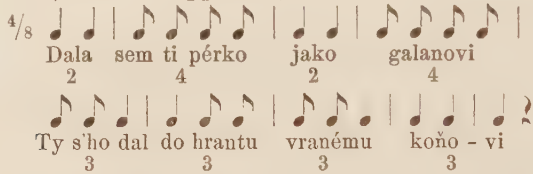
Sušil 326.

b und c: čechisch (mit Siebensilbler):



Erben 221.

mährisch (Motivverdoppelung):



Sušil 241.

Und so liessen sich genug Beispiele aus allen Versarten beibringen. Zu bemerken ist, dass die regelmässige Versbildung in den meisten Fällen nur in der ersten Strophe der westslavischen Lieder erhalten ist. Dies ist aber ganz natürlich. Wie jeder aus eigener Erfahrung weiss, prägt sich gewöhnlich nur der erste »Vers« eines bekannten Liedes genau ins Gedächtniss und wird unentstellt gesungen, die folgenden hat man wohl inhaltlich in der Erinnerung, aber nicht formell. Daher wird man, wenn man darauf achtet, finden, dass sich beim gemeinsamen Gesange eines Liedes in den späteren Strophen bemerkbare Textvarianten zeigen. Nun aber wird das Volk den genauen Text des »ersten Verses« dort treu festhalten, wo die Fähigkeit geschwunden ist, statt dieses Textes einen andern von gleicher Güte zu schaffen, d. h. dort wo die Volkspoesie anfängt auszusterben und statt ihrer das Kunstlied das Uebergewicht gewinnt, nach welchem sich fortan der volksthümliche Dichter richten wird, wenn er in die Lage kommt, seinen Reim zu schmieden. Und so finden wir denn an den Stellen der čechischen und mährischen Lieder, die nicht mehr genau in aller Gedächtniss sind, das Princip der Gruppenbildung aufgegeben und statt dessen das accentuirende Princip der deutschen Poesie angewandt. Dasselbe

ist in den meisten slovenischen Liedern, nur in weit stärkerem Grade vor sich gegangen. Daher dürfen wir uns nicht wundern, wenn eine rhythmisch complicirte Versart wie der Sechssilbler in den südslavischen Sammlungen nicht regelmässig gebildet erscheint, da in allen den Gegenden, wo dieselbe dominirt, an der Küste sowohl, als auch bei den ungarischen Kroaten, die Volkspoesie unter fremdem Einfluss steht und im Niedergang begriffen ist. Allein nichts berechtigt uns, aus den unregelmässigen Versen der Sammlungen auf ursprünglichen Mangel an regelmässiger Gliederung des Sechssilblers zu schliessen. Ein Vergleich der Texte mit den Melodien zeigt uns vielmehr, dass auch dieser Vers ursprünglich nach den Abschnitten seiner Melodie gegliedert wurde.

4. Der Fünfsilbler. Beim Fünfsilbler kommen folgende Formen vor:

a) $4+1$, b) $3+2$, c) $2+3$.

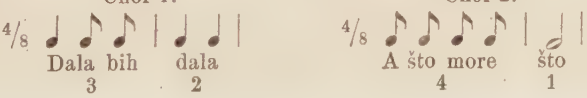
Budmani und Zima nehmen nur a und b an und leugnen einen regelmässigen Einschnitt im Verse.

Die Form c kommt allerdings in der Kuhač'schen Sammlung nur ganz vereinzelt und nicht durchgehend, sondern in Verbindung mit anderen Versarten vor: dafür überwiegt sie aber in den Texten und zwar im Dreizehnsilbler, der aus einem Acht- und einem Fünfsilbler zusammengesetzt ist. Ich habe sie darum mit angeführt.

Die beiden Formen a und b finden sich in den Melodien mit andern Versarten vermischt und selbständig.

Der Fünf- und Zehnsilbler gehören nicht zu den häufigen Versarten. Unter 793 lyrischen Liedern bei Vuk finden sich 32 in Zehnsilblern und einige wenige fünfsilbige. Auch die Zahl der Melodien dieser Gattung ist beschränkt, an denen die Grundform zu erkennen ist. Ich beschränke mich daher darauf, an einigen Beispielen die verschiedene Gliederung zu zeigen, ohne weitere Vermuthungen über Ursprünglichkeit oder Unursprünglichkeit einer der drei Formen anzustellen.

Die Form a ist gut durchgeführt in einem montenegrinischen von 2 Chören gesungenen Liede (K. 1023):

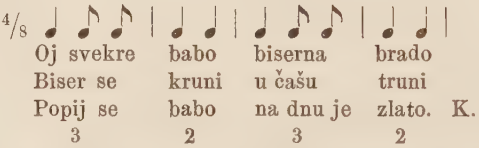


Der Text geht weiter mit einem Sechssilbler im ersten Chore:

Chor 1.		Chor 2.	
Do dva vola	plava	Ne bi more	ne
Da ne spavam	sama	Što noreče	sto
I dva draga	mrka	Ne bi more	ne
Za Jovova	brka	Drž je Jovo	de
4	2	4	1

vgl. 255. 280. 322. 515. 1346., wo a mit anderen Versarten vermischt vorkommt.

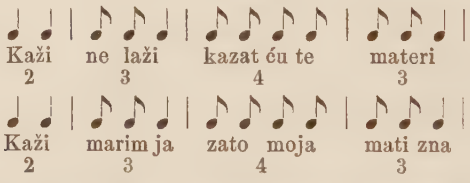
Die Form b:



K. 1246 Slavonien.

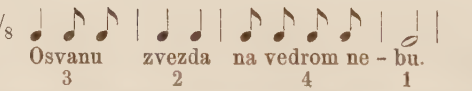
vgl. 568. 864—67. Die $^3/_4$- und $^3/_8$-Taktlieder 436. 586. 1316. — 14. 65. 160. 188. 219. 265. 336. 360. 511. 570. 679. 1331 (letztere mit anderen Versarten vermischt).

Für die Form c bietet die erste Reihe in den beiden Perioden des Liedes 265 (Bačka) ein Beispiel:



vgl. 515. 1101. 1125. 1331. 1364 (stets mit anderen Versarten vermischt).

b und a:



(bis) 1221.

vgl. das unter a angeführte montenegrinische Lied, ferner 980. 981. 1545.

Neben diesen Formen finden sich auch solche, in denen der Fünfsilbler als eine Gruppe aufgefasst, einem einzigen Motive entspricht, allein diese gehören unzweifelhaft späterer Entwickelung an. Bei den Westslaven kommt die oben besprochene dreifache Gliederung ebenfalls vor, aber auch sie haben daneben die Auffassung des Fünfsilblers als eine Gruppe. —

B. Zusammengesetzte Versarten (Perioden).

1. Der Dreizehnsilbler. Die Periode des Dreizehnsilblers besteht aus der Reihe des Achtsilblers und der des Fünfsilblers und zerfällt je nach der Gliederung des Fünfsilblers in 3 Klassen:

a) $8 + 5^a$. b) $8 + 5^b$. c) $8 + 5^c$.

Die häufigste Form bei Kuhač ist a, doch sind b und c, wenn auch in nur wenigen Beispielen, ebenfalls vertreten.

In den Texten finden wir alle 3 Formen, z. B.:

a)	Sunce nam je	na zahodu	brzo će nam	zać
	A nevjesta	na othodu	brzo će nam	poć
	Žali nevu	stara majka	otkle ima	poć
	Za to neve	i ne haje	stoje majci	žo
	Idem majko	dobro moje	brijeme je	poć
	4	4	4	1
b)	Povila se	zlatna žica	iz vedra	neba
	Savila se	milom kuma	u svilna	nedra
	To ne bila	zlatna žica	iz vedra	neba
	Već to bila	lepa ruža	od dobra	roda
	4	4	3	2
c)	Listak pade	na livadu	čija 'j	livada
	Livada je	lepe Mare	al' je	odbegla
	Odbegla je	žalosnice	caru	pod šator
	Pa se igra	s carevići	ipsod	šatora
	Car joj daje	zlatnu burmu	da s'njim	poigra
	A carica	zlatnu krunu	da s'njim	ne igra
	4	4	2	3

Wenn in den Rhythmen bei Kuhač die Form a vorwiegt, so zeigen dagegen die Verse des Vuk'schen ersten Bandes überwiegend die Form c. Es sind dies meist kurze Lieder von 2—14 Versen; nur ein längeres, 755. zählt 48 Verse. In diesem lassen sich 2 Verse nach a theilen, 24 nach b und 29 nach c. Die Zahl sämmtlicher Dreizehnsilbler im ersten Bande beträgt nach meiner Zählung 344. Ausserdem habe ich zu der folgenden Tabelle Vuk's herzegowinische Sammlung und die der Zeitung »Naša Sloga« (Istrien) und das einzige dreizehnsilbige Lied der Mažuranić'schen Sammlung (Kroatische Küste) hinzugenommen. Das Verhältniss ist folgendes:

Die Zahl der im Fünfsilbler möglichen Combinationen 1-, 2-, 3-, 4- und 5-silbiger Wörter beträgt 16.

				V.	V.H.	N.S.
1.	5.	Paraskevija I, 254, 8.	—	1.	4.	1.
2.	4. 1.	gizdareva ćer I, 593, 2.	a.	10.	8.	2.
3.	1. 4.	pod gjuvegjijom I, 71, 3.	—	13.	20.	2.
4.	3. 2.	okolo sebe I, 43, 3.	b.	8.	1.	2.
5.	2. 3.	Čija j' livada I, 470, 1.	c.	103.	70.	28.
6.	3. 1. 1.	Brijeme je poć I, 59, 5.	a. b.	16.	8.	1.
7.	1. 1. 3.	Al je odbegla I, 470, 2.	c.	40.	51.	21.
8.	1. 3. 1.	i gospodin Bog I, 54, 2.	a.	10.	9.	2.
9.	2. 2. 1.	Otkle ima poć I, 59, 3.	a. c.	6.	23.	2.
10.	1. 2. 2.	Iz vedra neba I, 93, 1.	b.	44.	20.	17.
11.	2. 1. 2.	Caru pod šator I, 470, 3.	b. c.	44.	23.	7.
12.	2. 1. 1. 1.	Brzo će nam zać I, 59, 1.	a. b. c.	13.	7.	4.
13.	1. 1. 1. 2.	Da s' njim ne igra I, 470, 6.	b. c.	7.	11.	5.
14.	1. 2. 1. 1.	ne dao mu Bog I, 22, 5.	a. b.	13.	4.	1.
15.	1. 1. 2. 1.	Što je majci ž'o I, 59, 4.	a. c.	14.	8.	11.
16.	1. 1. 1. 1. 1.	a što mi ti je I, 696, 6.	a. b. c.	2.	3.	4.
				344.	270.	110.

Von den 344 Versen aus Vuk I. lassen sich theilen:

in a:		in b:		in c:	
Nr. 2	10	Nr. 4	8	Nr. 5	103
- 6	16	- 6	16	- 7	40
- 8	10	- 10	44	- 9	6
- 9	6	- 11	44	- 11	44
- 12	13	- 12	13	- 12	13
- 14	13	- 13	7	- 13	7
- 15	14	- 14	13	- 15	14
- 16	2	- 16	2	- 16	2
	84		147		229

in keine der drei Formen: Nr. 1 — 1
- 3 — 13
14

Von 270 Versen der Vuk'schen herzegovinischen Lieder:

in a:		in b:		in c:	
Nr. 2	8	Nr. 4	1	Nr. 5	70
- 6	8	- 6	8	- 7	51
- 8	9	- 10	20	- 9	23
- 9	23	- 11	23	- 11	23
- 12	7	- 12	7	- 12	7
- 14	4	- 13	11	- 13	11
- 15	8	- 14	4	- 15	8
- 16	3	- 16	3	- 16	3
	70		67		196

in keine der drei Formen: Nr. 1 — 4
- 3 — 20
24

Von 110 Versen der Sammlungen Naša Sloga und Mažuranić:

in a:		in b:		in c:	
Nr. 2	— 2	Nr. 4	— 2	Nr. 5	— 28
- 6	— 1	- 6	— 1	- 7	— 21
- 8	— 2	- 10	— 17	- 9	— 2
- 9	— 2	- 11	— 7	- 11	— 7
- 12	— 4	- 12	— 4	- 12	— 4
- 14	— 1	- 13	— 5	- 13	— 5
- 15	— 11	- 14	— 1	- 15	— 11
- 16	— 4	- 16	— 4	- 16	— 4
	27		41		82

in keine der drei Formen: Nr. 1 — 1
- 13 — 2
3

Die Gasammtzahl der Verse beträgt:

344
270
110
724

Davon lassen sich theilen:

in a:	in b:	in c:	nicht theilbar sind:
84	147	229	14
70	67	196	24
25	41	82	3
179	255	507	41

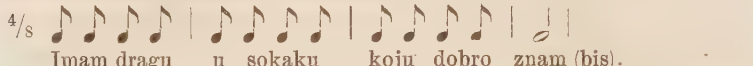
Wenn wir von den 724 Versen die herausnehmen, die sich nur auf eine einzige der drei Arten gliedern lassen, so erhalten wir folgendes Resultat:

nur in a: Nr. 2	Vuk I. 10	Vuk H. 8	N. Sl. 2	
- 8	10	9	2	
	20	17	4	= 41 a
nur in b: Nr. 4	Vuk I. 8	Vuk H. 1	N. Sl. 2	
- 10	44	20	17	
	52	21	19	= 92 b
nur in c: Nr. 5	Vuk I. 103	Vuk H. 17	N. Sl. 28	
- 7	40	51	21	
	143	121	49	= 313 c

Von 724 Versen lassen sich 313, also über $^2/_5$ nur in die Gruppen 2 + 3 theilen.

Wir sehen also im Texte die Form c vorwiegen, a und b dagegen zurücktreten. Der Rhythmus der Melodien zeigt das umgekehrte Verhältniss.

Die dominirende Form ist a (4 + 1), z. B.



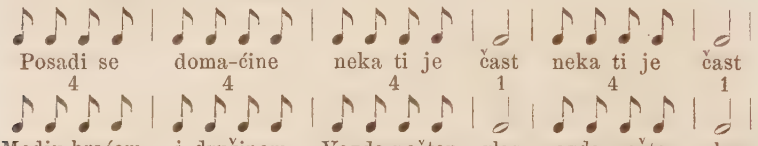
148. Slavonien.

oder:

149. Kroatien.

vgl. 17. 38. 93. 309. 310. 334. 341. 380. 482. 527. 576. 807. 851. 871. 897. 899. 1015. 1025. 1027. 1472. 1473.

Die Reihe des Fünfsilblers wird wiederholt:



1239. Konavlje.

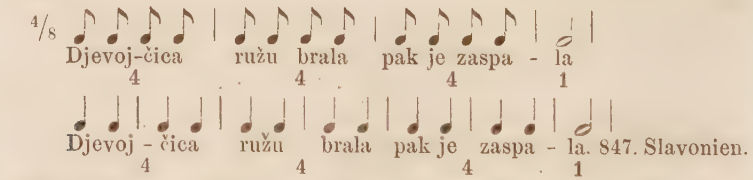
vgl. 70. 358. 492. 808. 844. 846. 898. 1225. 1268. 1270. 1273.

Sechsachteltaktform:

418. Kroatien.

vgl. 1408 und 853 (Wiederholung).

Verdoppelung der Periode mit Ausnahme des letzten Motives:



847. Slavonien.

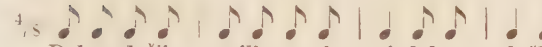
vgl. 380. 848. 849. 854. 1015. — 401 zeigt die siebentheilige Periode ohne vorhergehende viertheilige.

Andere Formen übergehend komme ich zu b (3 + 2):

Ein paar vereinzelte Lieder zeigen diese Form, so z. B.:

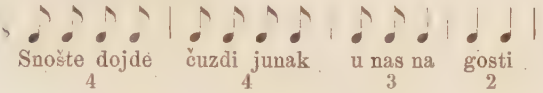
491. Istrien.

oder



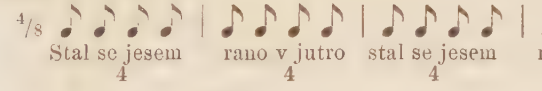
1223 Slavon. Militärgrenze.

oder mit Dehnung:



205. bulgarisch.

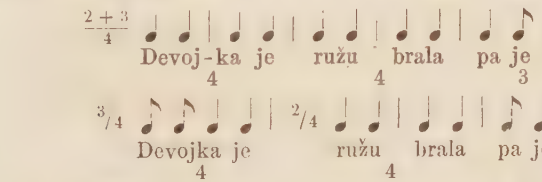
In einigen Liedern dieser Form wird jeder der beiden Bestandtheile des Verses, Achtsilbler und Fünfsilbler wiederholt:



901. Vrabče.

vgl. 902. 903. u. 900, wo der 8-silbler dreimal gesungen wird.

a und b finden wir in einer eigenthümlichen Form zusammen im Liede 843 (Serbien):



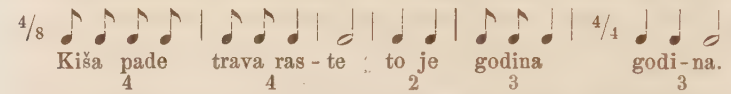
Hier ist aus der zweitheiligen Periode durch Verdoppelung der ersten Reihe (des Achtsilblers) eine dreitheilige geworden ; in der zweiten Periode ist ausser Motivverdoppelung noch gemischter Takt hinzugetreten. Dieselbe ist folgendermassen aufzufassen:

c erscheint in mehreren Liedern, so in 1207 (Slavonien):

vgl. 1207. 1349. 1426 (Var. 1451). 1551.

Denselben Rhythmus hat das kroatische Nationallied: Još Hrvatska ni propala, dok mi živimo (K. 1553). Der Text entstand wie der Dichter, Ljudevit Gaj, selbst erzählt, auf einer Fahrt, auf welcher ihm von fern die Bassmelodie eines Tanzliedes in die Ohren brummte. Sein Freund Livadić hörte ihn gleich nach seiner Ankunft, beim Aufschreiben der ersten Strophe, die Melodie summen und harmonisirte dieselbe. (Vgl. Kuhač's Anmerkung zu 1554. IV, S. 362).

c findet sich ferner im Liede 1439, nach einer Zwölfsilblerperiode. 870 zeigt im zweiten Motive des Achtsilblers Dehnung und im Fünfsilbler Wiederholung des verdoppelten zweiten Motives:



Diese Wiederholung des zweiten Motives ist zugleich ein Zeichen dafür, dass das Volk den Fünfsilbler dieser Form nicht als eine Gruppe fasst, sondern als zwei.

Zur Dehnung im Achtsilbler vgl. 343, wo die beiden Motive der Achtsilblerreihe erweitert sind.

So haben wir denn in den Melodien des 13-silblers den Grund zu der dreifachen Gliederung des Textes gesehen und sind daher auch berechtigt, für den Text ursprünglich regelmässige Gliederung anzunehmen. Die ältesten Dreizehnsilbler sind im 16. Jh. von Hektorović aufgezeichnet und im Gedicht Ribanje (der Fischfang) verwendet. Dort singen ihm seine 2 Fischer einen Trinkspruch:

Paskoje: Naš gospodin poljem jizdi, jizda da mu je,
4 4 4 1

Nikola: Na glavi mu svilan klobuk, sinca da mu je,
4 4 4 1

[1]) Im Original zwei $^2/_4$-Takte.

[Paskoje:] U ruci mu zlatne knjige. družba da mu je,
4 4 4 1
[Nikola:] Prid njim sluga pisan poje. na čast da mu je.
4 4 4 1

(Stari Pisci VI, S. 9. — Die eingeklammerten Namen fehlen bei Hektorović: man darf aber wohl annehmen, dass die Verse von den Sängern alternirend gesungen wurden und nicht der eine den ersten, der zweite die übrigen sang.)

In der Komödie Dundo Maroje des Marin Držić (Mitte 16. Jh.) kommen zwei italienische Verse dieses Rhythmus vor:

Chi t'ha fatto quelle scarpe che ti stan si ben
4 4 4 1
Che ti stan si ben Gernieta che ti stan si ben.
4 4 4 1

(Act. III, Sc. III, Stari Pisci VII, S. 290.)

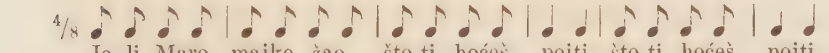
Diese Verse sind einem ragusaner Bedienten in den Mund gelegt und es ist sehr wahrscheinlich, dass sie aus einem ragusanischen italienischen Volksliedchen stammen (das vielleicht nach slavischem Rhythmus gemacht wurde). —

2) Der Vierzehnsilbler: Die Periode dieses Verses setzt sich zusammen aus der Reihe des Achtsilblers und der des Sechssilblers. Seine gewöhnliche Form in den Melodien ist $8 + 6^a$, z. B.:

888. Bisag.

vgl. 15. 101. 145. 210. 274. 596. 886. 888. 891. 1108. 1111. 1234. 1363. 1372. 1385. 1443. 1455. 1470.

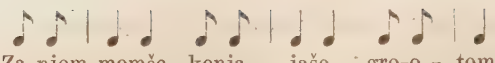
Dieselbe Form mit Wiederholung des Sechssilblers:



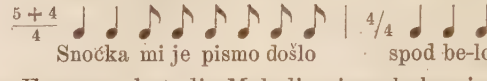
1255. Slavonien.

vgl. 887, 13 und 147, wo vor der Wiederholung ein Refrain eingeschoben.

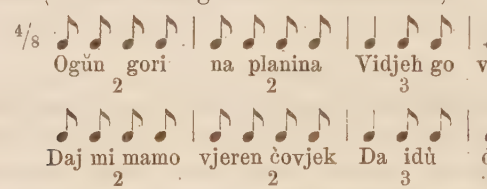
Die Sechsachteltaktform zeigen: 107. 317. 1433; vgl. 387. die Dreivierteltaktform das Lied 893 (Bocche):



Die Form b ist mir in der Melodie nicht bekannt, man müsste denn die erste Periode des Liedes 825 (Bisag) als solche ansehen:



Die Form c hat die Melodie eines bulgarischen Liedes, 154. Der Text macht es aber zweifelhaft, ob wir hier wirklich eine Vierzehnsilblerperiode annehmen sollen, oder eine Weiterbildung des Elfsilblers (Wiederholung des dritten Motives):



In den Texten dominirt ebenfalls die Form a. Von 185 Versen, die ich untersuchte (es waren die Texte der Lieder: 15. 101. 107. 147. 210. 274. 387. 596. 886 u. Var. 887 u. Var. 888. 891 Var. 893. 1108. 1111 u. 1470) zeigten a: 144, in b liessen sich theilen: 119, in c: 55.

Bei der Abwesenheit von Melodien der Form b und c, habe ich vorläufig nur die Form a in meine Uebersicht der zusammengesetzten Versarten aufgenommen. —

3) Andere Zusammensetzungen. Hierher gehören die aus 2 rhythmischen Reihen gebildeten Perioden: des Sechzehnsilblers (8+8) zu dem alle aus zwei Achtsilblern gebildeten Perioden gezählt werden können, des Fünfzehnsilblers (8 + 7), des Vierzehnsilblers (7+7), des Dreizehnsilblers (7+6), des Zwölfsilblers (6 + 6), des Elfsilblers (5 + 6) und des Zehnsilblers (5+5). Die aus den Reihen des Acht- und Siebensilblers zusammengesetzte Fünfzehnsilblerperiode können wir übergehen, da für ihre Reihen dasselbe gilt, wie für den Acht- und Siebensilbler, den Zwölfsilbler hatten wir bereits als Sechssilblerperiode, den Zehnsilbler als Fünfsilblerperiode. —

Der Dreizehnsilbler (7 + 6) besteht aus einem Siebensilbler und einem Sechssilbler der Form a, z. B.:

235.

vgl. 76. 82. 220. 271. 355. 474. 528. 680. 681. 684. 1118. 1402. 1411. Im Sechsachteltakt 1304. 1340.

Der Elfsilbler hat 2 Formen: 1) 5^b (3 + 2) + 6^a (4 + 2), z. B.:

65. Serbien.

vgl. 336. 360. 368. 511. 570. 619. — 368. 414. 932. 935. 1033.

2) 6^a + 5^a (gewöhnlich a) z. B.:

562. Slavonien.

vgl. 1332. 1333. 1384. 1404. 1405. 1590.

Das obige Beispiel giebt ein gutes Specimen eines Liedes, in dem das des Singens nicht mehr kundige Volk den Zusammenhang zwischen Rhythmus der Melodie und Gliederung des Textes ausser Augen gelassen hat. Den Text bildet ein dreitheiliger Elfsilbler, dessen Gliederung die folgende ist: Sinoć sam si sam sjedeći mislio.

3) 6^a + 5^c. Kommt nur in strophischen Melodien vor. ist demnach modern. So z. B. 515. wo diese Form mit der unter 2) erwähnten und mit Zwölf- und Zehnsilblern vermengt ist. —

II. *Dreitheilige rhythmische Reihe.*

1) Der Zwölfsilbler besteht aus 3 Viersilbengruppen. Im wirklichen Volksliede ist mir dieser Vers nur aus einem Beispiele bekannt. In dem Liede Vuk I, 51 lauten der zweite und dritte Vers:

(Poodi mili kume! vreme ti je)
Ostavi nam kolu dare zakon ti je
4 4 4
Ako li nam ne ostaviš zazor ti je
4 4 4

Diese 2 Verse sind die einzigen Repräsentanten der Versart. Ihr Rhythmus ist zweifelhaft. Wahrscheinlich ist er dem des Drei-

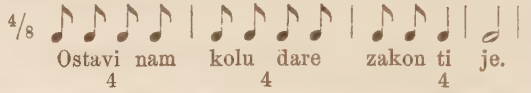
zehnsilblers a ähnlich (das Lied steht unter den Hochzeitsliedern dieses Rhythmus). Vgl.

Nu izlazi stari svate brijeme ti je I, 52
4 4 4 1

und

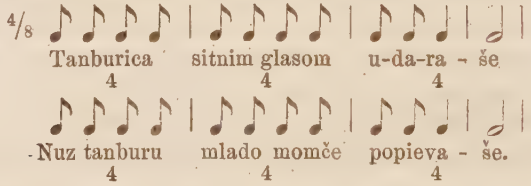
I vodite mladu Maru u zakon vi je I, 54.

Ebenso wird wahrscheinlich in den beiden Zwölfsilblern ebenfalls die letzte Silbe der dritten Gruppe hervorzuheben sein, also vielleicht folgendermassen:

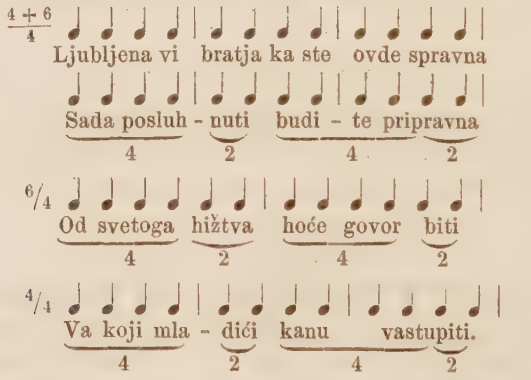


also Erweiterung des letzten Motives der dreitheiligen Zwölfsilblerreihe.

Diese Form kommt in den Melodien wirklich nicht selten vor, so z. B. in einem (gereimten) slavonischen Stadtliede K. 112:



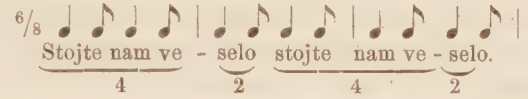
Durch diese Schlussdehnung verliert die Reihe natürlich ihren dreitheiligen Character. Erhalten ist die Dreitheiligkeit in den 2 ersten Perioden des Liedes 1233 (ung. Kroatien):



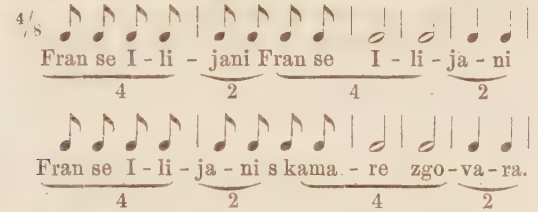
Es ist dies ein Lied, das vom Schullehrer bei der Trauung in der Kirche gesungen wird. Die Melodie verlangt für die beiden

ersten Perioden einen dreitheiligen Text (4 + 4 + 4) für die dritte einen zweitheiligen (6 + 6) und für die vierte wieder einen dreitheiligen. Wie man sieht passt bereits der zweite Vers nicht zu der Melodie, da er aus zwei Sechssilblern besteht.

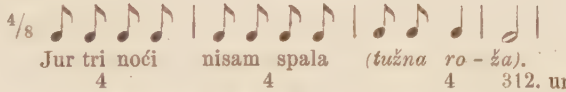
Im Sechsachteltakt finden wir dreitheilige Form in 1260 (Istrien), wo ebenfalls der Text nicht passt:



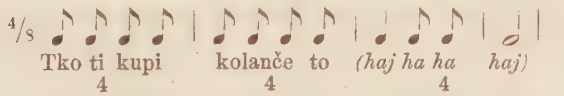
Eigenthümliche Dehnung zeigt 1534 (Küste):

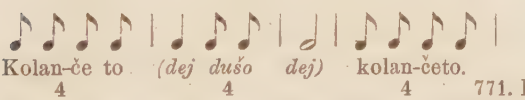


In den 3 letzten Beispielen waren es Sechssilbler die als Text verwendet wurden. Auch Achtsilbler kommen vor, durch refrainartigen Zusatz dem Rhythmus des Zwölfsilblers angepasst, z. B.:



312. ung. Kroatien.





771. Hercegovina.

vgl. 82. 655. 879—81. 963. 1014. 1019. 1037. 1041. 1042.

In allen diesen Beispielen ist die Dreitheiligkeit allerdings nicht immer erhalten, alle diese Formen aber lassen die ursprüngliche Dreitheiligkeit der Zwölfsilblerreihe noch deutlich erkennen.

Was den Text anlangt, so gehören hierher einige herzegovinische Lieder in Achtsilblern mit viersilbigem refrainartigen Zusatz nach jedem Verse z. B.:

O nevene moj nevenko *(Ah jadi moj)* Vuk H. 274.
4 4 4

vgl. 285 und 286 *(o mile moj)*.

Aus diesen Beispielen können wir auf die einstige Existenz eines dreitheiligen Zwölfsilblers schliessen, der im Laufe der Zeit durch die viertheilige Periode des doppelten Sechssilblers fast gänzlich verdrängt wurde. —

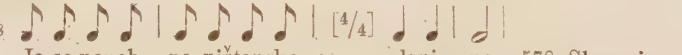
2) Der Elfsilbler. Er gliedert sich regelmässig in 2 Vier- und eine Dreisilbengruppe. Die südslavischen Metriker erkennen die Diäresen nach der vierten und achten Silbe an, z. B.:

Izvila se sveta gora zelena:
To ne bila sveta gora zelena,
Već to bila sveta crkva Sofija;
U njoj poju šestokrilni angjeli, u. s. w. Vuk I, 202.
4 4 3

In der Melodie kommt Dreitheiligkeit gelegentlich vor:

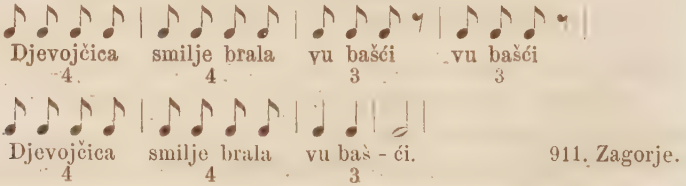
oder:

Gewöhnlich aber wird durch Verdoppelung oder Wiederholung des letzten Motives Viertheiligkeit oder vielmehr Zweitheiligkeit erzeugt, z. B.:



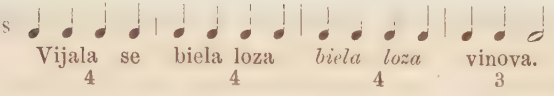
vgl. 440. 587. 622. 909. 919. 1216; vgl. 910.

mit Wiederholung und Verdoppelung:



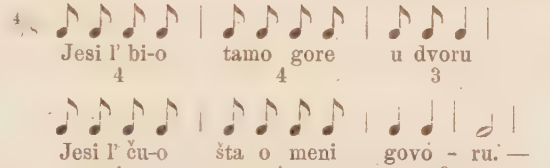
vgl. 505. 910. 912. 914. 915. 917.

Wie hier die erste Periode durch Wiederholung den Rhythmus des Vierzehnsilblers erhält, so wird im Liede 233 (Militärgrenze) der Text dem Rhythmus des Fünfzehnsilblers angepasst:



Die erste Periode des bosnischen Liedes 159 hat durch Motivverdoppelung und ausserdem Wiederholung des einfachen letzten Motives, das pentapodische Verhältniss 2 : 3 erhalten:

Einfache und gedehnte Form zusammen zeigt 505 (Syrmien):



3) Der Zehnsilbler: Budmani und Zima nehmen im Zehnsilbler nur einen regelmässigen Einschnitt nach der vierten Silbe an: – – | – – ‖ – – | – – | — | — |. Dies ist consequent, da sie im Sechssilbler, dem ja der zweite Theil des Zehnsilblers entspricht, ebenfalls die regelmässige Gliederung läugnen. Auch das Volk fasst, wie aus der Weiterentwickelung der ursprünglichen Form zu erkennen ist, die 6 Silben des zweiten Theiles, gegenüber den 4 Silben des ersten, als Ganzes. Damit ist aber noch nicht gesagt, dass innerhalb der 6 Silben keine weitere Gliederung stattfindet. Zu untersuchen bleibt ferner ob das obige Schema (2 Vier- und eine Zweisilbengruppe) die einzige Form dieser Versart ist. Die Texte lassen uns bei diesen beiden Fragen vollständig im Stich. Sie zeigen regelmässigen Einschnitt, mit wenigen Ausnahmen, nur nach der vierten Verssilbe. Wir müssen daher bei den Melodien nach Auskunft suchen.

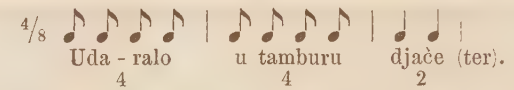
Bei meiner Betrachtung theile ich die Zehnsilbler in zwei Klassen, in lyrische und epische, und beginne mit der lyrischen Klasse.

Wir hatten oben 3 Formen des Sechssilblers angenommen, a (4 + 2), b (2 + 4) und c (3 + 3). Ich will, der Kürze halber,

die verschiedenen Arten des Zehnsilblers nach der Gruppenformation seiner zweiten Hälfte bezeichnen als:

a) 4 + 4 + 2, b) 4 + 2 + 4, c) 4 + 3 + 3.

Die Melodien zum Zehnsilbler zeigen als häufigste Form a, die in mehreren Liedern als Grundform erscheint, z. B.:

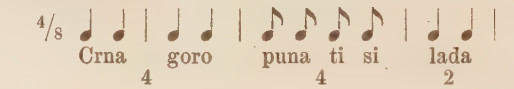


619. Bosnien.

vgl. 67. 228. 273. 495. 656. 721. 730. 968. 1052. 1059. 1202.

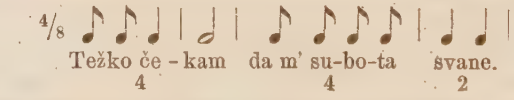
Weit häufiger aber ist die dreitheilige Reihe der Grundform in eine zweitheilige Periode umgewandelt worden. Dies kann auf verschiedene Weise geschehen:

1) durch Motiverweiterung, wobei gewöhnlich die erste Viersilbengruppe oder vielmehr das erste Motiv verdoppelt wird. z. B. 51 (Fünfkirchen):

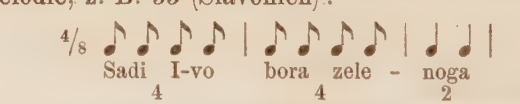


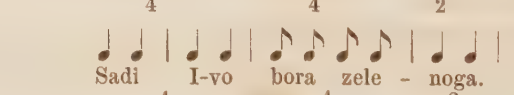
vgl. 7. 8 u. Var. 83. 163. 304. 316. 510. 773. 1060. 1082. 1089. 1091. 1092. 1097. 1113. 1123. 1205. 1224. 1236. 1376. 1431. 1435. 1450. 1459.

Eine andere Art der Motiverweiterung zeigt 298 (Bosnien):



Mehrfach findet sich Grundform und erweiterte Form in derselben Melodie, z. B. 33 (Slavonien):



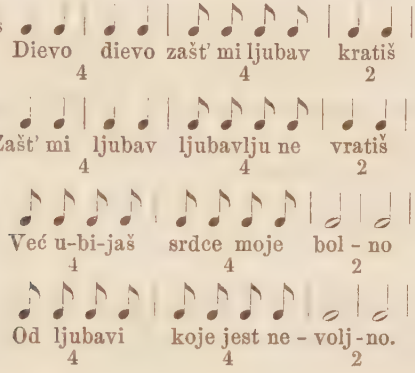


vgl. 305. 642. 741.

Ferner:

Grundform (bis) + erweiterte Form: 620. 740. 1098. 1116. 1277.
Grundform (bis) + erweiterte Form + Grundform: 184.
Grundform (bis) + erweiterte Form (bis): 1024.
Erweiterte Form + Grundform: 21. 24.

Auch das letzte Motiv kann erweitert werden, indem jede der beiden Viertelnoten zu einer halben wird. So z. B.:



245. Slavonien.

vgl. 827.

2) Die Dreitheiligkeit wird dadurch aufgehoben, dass der Zehnsilbler dem Rhythmus einer anderen Versart angepasst wird, wobei der fehlende Text durch Wiederholung oder Zusatz ergänzt wird. Am häufigsten kommt hier der Rhythmus des Vierzehnsilblers zur Anwendung. Folgende Fälle gehören hierher:

a) Die erste Viersilbengruppe wird wiederholt:

Aus: Svekrvica našu Anu kara wird:

654. Slavonien.

vgl. 54. 140. 597. 815. 906. 1901—3. 1030. 1084—5. 1102. 1121—1122. 1127. 1227. 1374. 1387; ferner $^6/_8$- und $^3/_4$-Takt: 54. 199. 273. 375. 656. 1209.

b) nach der ersten Gruppe des Zehnsilblers wird eine Viersilbengruppe eingeschoben, z. B. (lane moje):

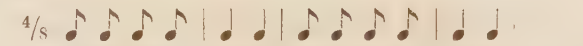
86. Syrmien; ebenso 200 ($^3/_4$-T.).

Andere Einschiebsel: (oj žalosti) 134; (bela lalo) 324 ($^3/_4$-T.); (trana nina) 536 ($^6/_8$-T.); (eto tako) 1362 ($^6/_8$-T.).

Eine Viersilbengruppe, am Schluss angesetzt, zeigt 665 (Novigrad):

Neben dem Rhythmus des Vierzehnsilblers, wird auch der des Zwölfsilblers beim Zehnsilbler verwendet. Hier werden die 2 ersten Silben der ersten Gruppe zur Vervollständigung des Textes wiederholt. Beispiele:

Zum Zwölfsilbler a + a:



52. Hercegovina.

437. Sinj.

(hier ausserdem dreimalige Wiederholung des ersten Theiles.)

u. s. w.

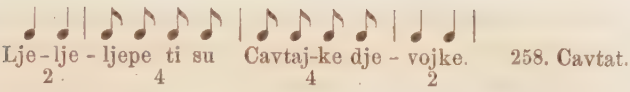
Zu b + b (mit Wiederholung des zweiten Theiles):

805. Kroatien.

Zu b + a:

1029. Serbien, vgl. 1088.

Zu (b + b) + (b + a). (Zweimalige Wiederholung der ersten Silbe der ersten Gruppe. Zweimalige Wiederholung des ersten Theiles.)



258. Cavtat.

Aehnliche Beispiele 431. 700.

Die Form mit erweitertem Motiv (die ich hier e nennen will), sowie die Vierzehnsilblerperiode (14) und die des Zwölfsilblers (12 finden sich auch zu einer Melodie verbunden. So entstehen folgende Combinationen:

e + 14: 284, mit Einschiebung von (oj djevojko); 608 (ime moje); 920. 606 (ime moje); 1061.

$e^2 + 14^2$ [1]: 1293.

14 + e: 132. 653. 691. 718. 719. 720. 833. 907. 1083. 1099. 1448. 1527.

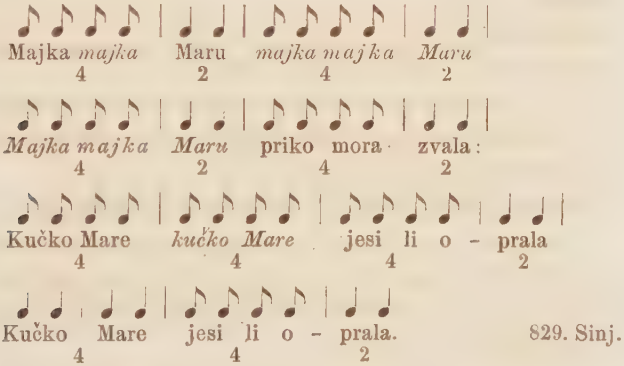
$14 + e^2$: 481.

u. s. w.

e + 12 (b + a): 778, wo nach der ersten Gruppe (lane) eingeschoben.

14 + 12: 1086 (Slavonien).

$12^2 + 14 + e$:



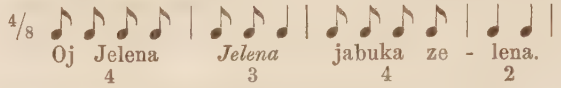
829. Sinj.

$b^2 + 14^2 + 12$: 1294.

Ausser diesen Formen kommt auch Wiederholung der zwei letzten Gruppen (des Sechssilblers) in der 14-silblerperiode, Dehnung der ersten Gruppe und der ersten 2 Gruppen u. dergl. m. vor, wodurch dann der zweitheilige Charakter der

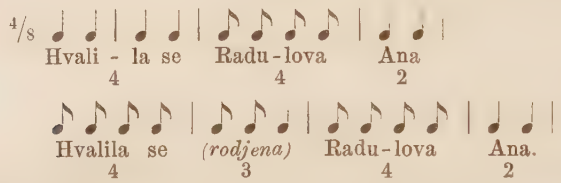
[1] Die kleinen Zahlen oben bezeichnen, wie oft die betreffende Periode gesungen wird, also $e^2 + 14^2 = e + e + 14 + 14$.

Periode wieder aufgehoben wird. Ich übergehe diese Formen. Erwähnt sei noch, dass der Zehnsilbler durch Wiederholung dreier Silben oder Einschiebung einer dreisilbigen Gruppe dem Rhythmus des Dreizehnsilblers (7 + 6) angepasst werden kann, z. B. 905 (ung. Kroatien):



vgl. den Refrain von 1082;

oder:



363. Spalato.

vgl. 423 (rodjena). 1126 (dikice). 1406 (mili moj).

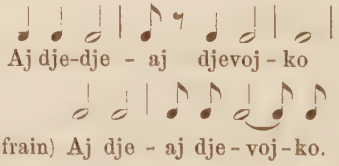
Durch die obigen Beispiele wird klar, in welcher Weise das Volk verfährt, wenn es bei der Anpassung eines Textes an einen fremden Rhythmus die Lücken des Textes auszufüllen hat. Die Einschiebsel sind oft ziemlich ausgedehnt. So z. B. werden in einem bulgarischen Liede 7 Silben eingeschoben:

Ot kak sja e *(mila moja majkole)* zora zazorila.

In einem anderen Liede werden dem Verse durch Wiederholung und Einschiebung im Ganzen 13 Silben zugesetzt:

Izterale *(djete ljubim te) izterale* Almaškinje cure *(rano Pajo)*.

Wie weit die Rücksichtslosigkeit gegen den Text gehen kann, zeigt K. 1064. Dort wird als »erster Vers« nur die Hälfte des Zehnsilblers gesungen, dann folgt die zweite Hälfte als zweite Strophe u. s. w. immer die Hälfte.

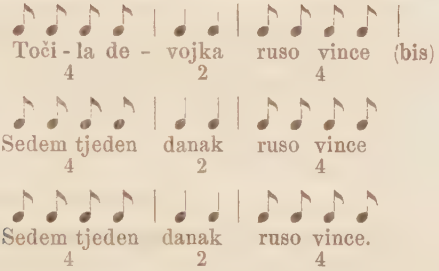


Der ganze Vers heisst: Aj djevojko draga dušo moja. Der Text der zweiten Strophe ist: draga dušo moja. —

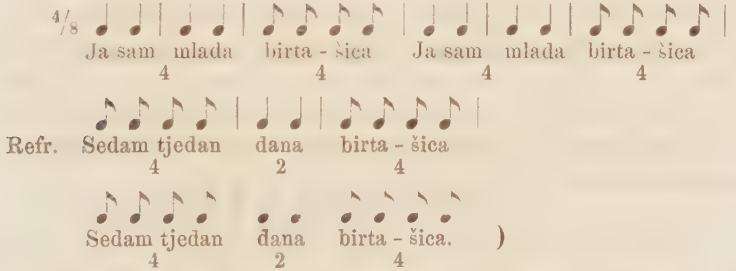
Noch will ich darauf aufmerksam machen, dass in allen Fällen

von Textergänzung die Veränderungen an den ersten 4 Silben vor sich ging. Zusätze wurden nach der vierten Silbe eingeschoben, die 6 Silben des zweiten Theiles dagegen bleiben stets unverändert, da sie als Ganzes gefasst werden. Sämmtliche Fälle bezogen sich auf die Form a (4 + 4 + 2), mit Ausnahme von 805 (12 b + b.) — Von der Form b (4 + 2 + 4) finde ich Spuren in folgenden Liedern:

1 in der Melodie zu 270 (Zagorje) als Grundform:



(Vgl. hierzu den Refrain von 1114 (Petrinja):



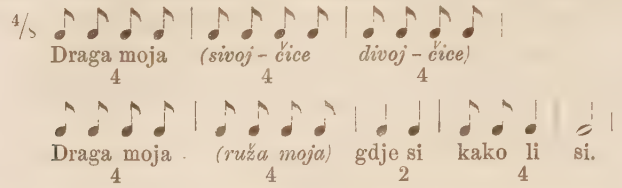
Der Text zu 270 ist sehr unregelmässig. Während der erste Vers zehnsilbig ist, ist die Grundform der folgenden achtsilbig, darunter sind aber, wie dies bei kajkavischen Liedern häufig vorkommt, Neunsilbler. Regelmässig achtsilbig ist die beigegebene Textvariante aus Valjavec' Varasdiner Liedern, ebenso die Variante Kurelac 440.

2) Sehr entstellt ist die Form mit Erweiterung des letzten Motives im Liede 321 (Glina). Dort sind nämlich die Verse:

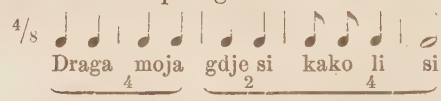
Draga moja gdje si, kako li si?
Da t' nemogu čuti niť viditi,
Niť po komu vjerno pozdraviti,

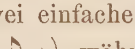
Već da bi te po žarkome suncu:
Sunce moje pozdravi mi dragog!

in folgender Weise der Melodie angepasst:



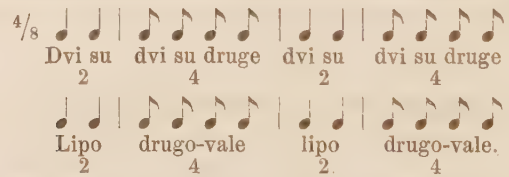
Hier war die ursprüngliche Form der zweiten Periode



also die Form b mit verdoppeltem ersten und erweitertem letzten Motive. Das verdoppelte erste Motiv wird vermittelst Einschiebung von (ruža moja) in zwei einfache aufgelöst (aus  wird), während der zweite Theil, der Sechssilbler, unverändert bleibt.

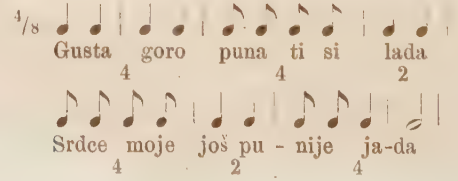
Diese unveränderte Form des zweiten Theiles bestimmt mich in dieser Melodie eine Umbildung der Form b zu sehen, da es, wie wir sahen, die Regel ist, dass bei Veränderungen des Rhythmus beim Zehnsilbler der zweite (sechssilbige) Theil unverletzt bleibt.

3) Die Form b angepasst der Periode des Zwölfsilblers, erkennbar am unverletzt gebliebenen Sechssilbler:

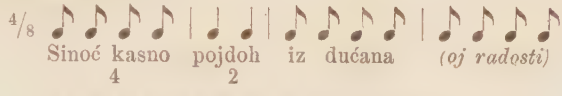


805. Kroatien.

4) Die Form b mit erweitertem Schlussmotive ist mit der Form a mit verdoppeltem ersten Motive verbunden in K. 53 (Essek):



5 Die Form b durch Zusatz (oj radosti) der Periode des Vierzehnsilblers 6 + 8 angepasst, in Verbindung mit der gedehnten Form a.



133. Essek.

Dasselbe mit Dehnung des zweiten Motives:

287. Podusedo.

6) Die Form b durch Zusätze dem Rhythmus des Dreizehnsilblers (6 + 7) angepasst, in der zweiten Periode erkennbar:

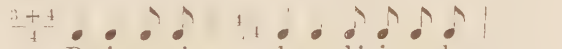
346. türk. Kroatien.

7) Die Form b mit gedehntem ersten Motive:

1032. Trnovo.

vgl. 49. 391 (gedehnt).

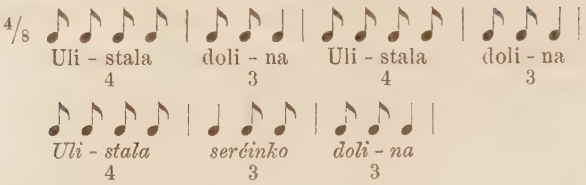
8) 745 Novigrad). Dehnung des letzten Motives der zweiten Reihe:



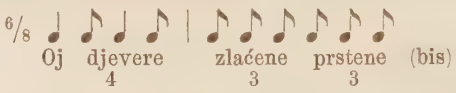
vgl. 545 ($^6/_4$-T.).

In diesen und ähnlichen Fällen scheint mir die Form b des Zehnsilblers zu erkennen zu sein.

Die Form c zeigt 499 (bulgar.):

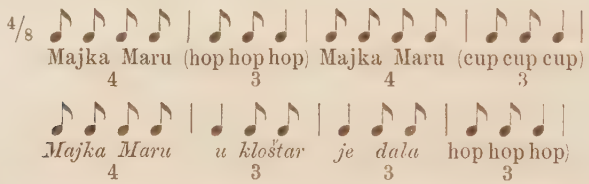


K. 1244 (Babina greda):



K. 1140 (ung. Kroatien):

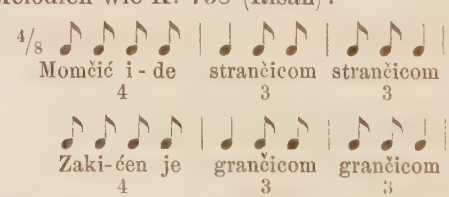
K. 1142 Tanzlied (Syrmien):



Ferner zeigen diese Structur Lieder wie Vuk I, 678:

Umre umre Rajole Rajole
4 3 3
Tugjoj majci na krilu na krilu
4 3 3

sowie Melodien wie K. 738 (Risan):



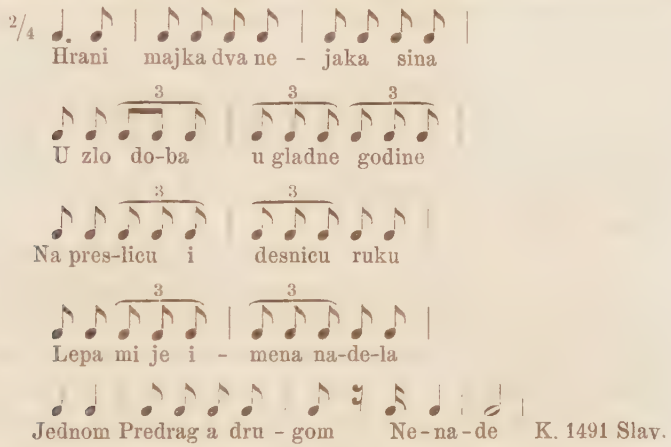
also Siebensilbler mit Wiederholung der Dreisilbengruppe.

Aus den gegebenen Beispielen lässt sich erkennen, dass unter den heute gesungenen zehnsilbigen Liedern einige sind, die die Formen b und c zeigen, allerdings nur verschwindende Ausnahmen unter der grossen Zahl der Form a. Dass ferner bei der Form a die

Fälle überwiegen, wo die Grundform aufgegeben wurde und dafür die erweiterte Form eintrat, oder der Vers der Periode einer anderen Versart angepasst wurde. —

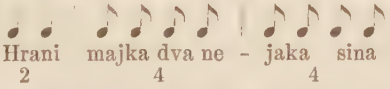
Ich gehe nun zur Betrachtung des epischen Zehnsilblers über:

Den Reigen der epischen Lieder bei Kuhač eröffnet eine höchst eigenthümliche Composition (Voraus gehen 12 Takte Guslevorspiel):



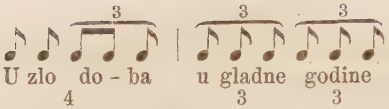
K. 1491 Slav.

Schon die erste Reihe entspricht dem Bilde nicht, das wir bisher vom Zehnsilbler hatten. In allen den drei Grundformen, die für den Vers aufgestellt wurden, sowie in den Weiterbildungen des lyrischen Liedes fanden wir als erste Silbengruppe die Viersilbengruppe. Hier haben wir:

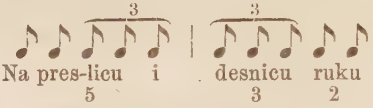


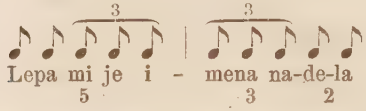
also genau die Umkehrung der Form a: statt der Gruppen $4 + 4 + 2$:

die Gruppen $2 + 4 + 4$. Dieselbe Formation zeigt die letzte Reihe (so dass man die erste Reihe als Vordersatz, die letzte als Nachsatz, die dazwischenliegenden 6 Takte als Mittelsatz der Melodie fassen könnte). Der zweite Vers:



zeigt Anschluss an die auf zwei Takte vertheilte Melodie. Vers 3 und 4:





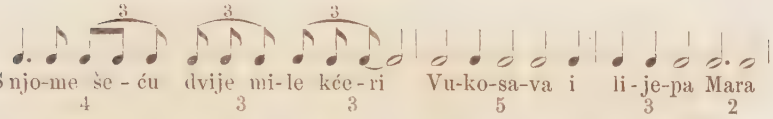
zeigen Cäsur nach der fünften Silbe im vierten, Diärese im dritten Verse, also die Theilung 5 + 5.

Wir sehen also im ersten und letzten Verse, statt, wie erwartet, Einschnitte nach der vierten und achten Silbe, solche nach der zweiten und sechsten, im dritten und vierten solche nach der fünften Silbe (im vierten und fünften Verse gar Cäsur statt der erwarteten Diärese). Mit andern Worten, es findet, ausser im zweiten Verse, wo Text und Melodie zusammenstimmen (die Triolen des zweiten Taktes fallen auf Dreisilbengruppen), ein offenbarer Widerstreit zwischen Melodie und Text statt, so dass man annehmen möchte, zu dieser Melodie gehörte ursprünglich eine ganz andere Versgattung als unser Zehnsilbler.

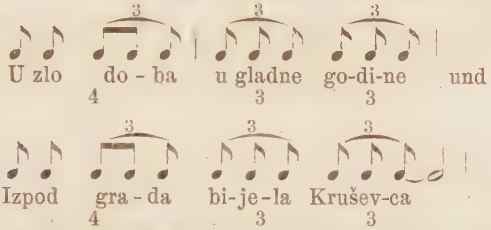
Kuhač bemerkt zu der Melodie, sie sei uralt (prastar). Eine nähere Zeitbestimmung giebt er nicht, es lässt sich wohl überhaupt eine solche nicht geben. Als Text ist die Version Vuk II. 16 untergelegt (daneben sind 10 Verse des ursprünglichen Textes gegeben, die in der Gliederung mit denen Vuk's stimmen).

Kuhač hörte das Lied, wie er glaubt, 1858, von einem 70-jährigen Guslespieler, dem, wie er erzählt, Stimme und Gedächtniss öfters versagten.

Ein zweites Lied von höchst sonderbarem Rhythmus ist 1491 (Belgrad):

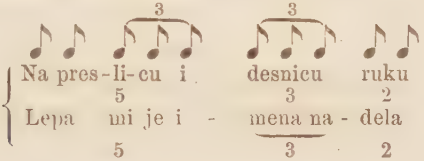


Der Rhythmus erinnert an K. 1491. Man vergleiche die Verse:

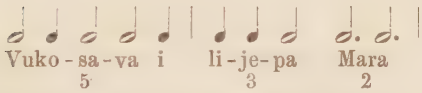


in beiden die Triolen und die entsprechende Structur des Textes.

Ferner ist zu vergleichen:

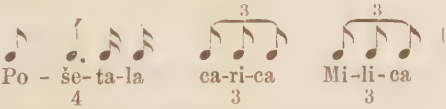


mit:



in beiden der Einschnitt nach der fünften Silbe.

Ich würde beide Lieder in dieselbe Entstehungsperiode setzen, nämlich in eine Zeit, wo der epische Zehnsilbler ganz recitativisch vorgetragen wurde und sich der Rhythmus der Melodie nach den Worten der Verse richtete und sogar nach dem Wortaccent. Daher in 1494 der ungewöhnliche Auftakt:



ebenso wie man beim Sprechen betonen würde:

Pošétala cárica Mílica.

Entweder nun sind diese beiden und ähnliche Melodien sehr alt; dann könnte man daraus schliessen, der epische Zehnsilbler sei in alter Zeit rhythmisch anders behandelt worden, als die übrigen Versarten und habe einen recitativischen ungebundeneren Cha-

rakter gehabt, als später, und die heute vorkommenden rhythmisch strafferen Melodien der epischen Lieder seien von den Melodien der lyrischen Zehnsilbler beeinflusst worden.

Oder aber diese Melodien stammen aus einer Zeit, wo der Gesang der epischen Lieder schon in Recitation (ohne Begleitung) überzugehen begann, — dann sind sie verhältnissmässig jung, da das Hersagen der Lieder lediglich aus der Unfähigkeit entspringt, sie zu singen und zu begleiten und demnach ein Symptom des Verfalles ist.

Welcher von den beiden Fällen hier zutrifft, wage ich nicht zu entscheiden. Soll ich nach dem blossen Eindrucke schliessen, so kommen sie mir schon ihrer krausen Form und der mangelhaften Textgruppirung wegen, nicht so alt vor, dass man in ihnen etwa die ursprüngliche Form des epischen Liedes sehen dürfte, denn ich glaube mit Westphal [1]), dass je ursprünglicher der Rhythmus ist, er um so einfachere Verhältnisse zeigen wird.

Uebrigens zeigen die meisten der epischen Lieder bei Kuhač einfachere Formen. Am häufigsten ist auch hier die Form a.

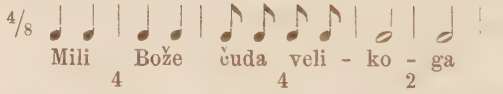
Diese zeigen die Lieder: 1492. 1493. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1503. 1504. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1518. 1519. 1522. 1523. 1527. 1532. 1536. 1541. 1550.

Die Form b ist zu erkennen in 1520. — 1502. 1524.

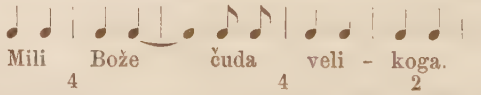
Die Form c in 1504.

Von Veränderungen der Grundform a seien erwähnt:

Motiverweiterung im ersten Motive: z. B. 1492 (Bocche (wo zugleich das letzte Motiv verdoppelt ist). vgl. 1504. 1518. 1532. 1541.

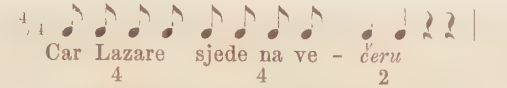


Die folgende Reihe hat pentapodische Gliederung:

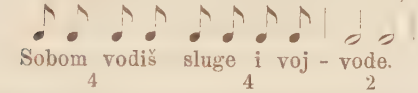


Erweiterung des letzten Motives, z. B. 1493 (Serbien):

[1]) Vgl. Metrik der Griechen I, 505, wo von der Taktgleichheit die Rede ist.

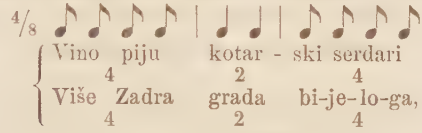


(Dieselbe Form fünfmal, dann:)



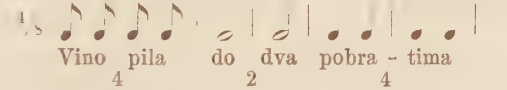
Anpassung an die Vierzehnsilblerperiode: 1523 (Senj) vgl. 1527.

Die Form b zeigt 1520 (österr. Albanien) in der Grundform:



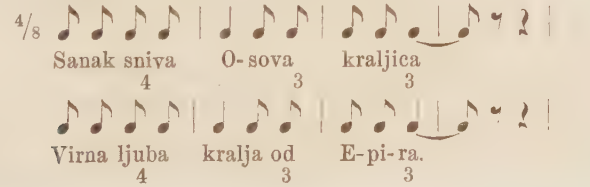
u. s. w.

Die Form b mit Verdoppelung des Sechssilblers, 1502 (Herzegovina):



Mit Erweiterung des letzten Motives, 1524 (Sinj):

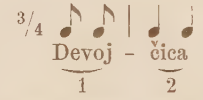
Die Form c hat 1507 (österr. Albanien):



Die Texte geben ein ganz anderes Bild vom Zehnsilbler, als die Melodien. In den Melodien ist a die regelmässige Form, b kommt nur ganz gelegentlich vor, in den Texten dominirt b. Von 7110 Versen der ersten 41 Lieder des Vuk'schen zweiten Bandes lassen sich 4073 in b theilen, 2820 in a. Wäre es nun auch möglich, durch Veränderung der Wortstellung aus der Form b die Form a herzustellen, so bleiben dann noch 815 Verse, die wieder nur in c theilbar sind, Verse, deren sechssilbiger Bestandtheil aus zwei dreisilbigen Wörtern zusammengesetzt ist. Die zuletzt betrachteten Rhythmen zeigen aber immer nur einerlei Form, fast alle a. Es ist also unvermeidlich, dass eine ganze Reihe Verse nicht mit der Melodie stimmt.

Ein Grund für dieses Auseinandergehen von Text und Melodie lässt sich vielleicht darin sehen, dass das Volk den zweiten Theil des Zehnsilblers als Ganzes fasst, indem nach der volksthümlichen Auffassung die dreitheilige Reihe nicht aus drei gleichen Theilen besteht, sondern aus zwei ungleichen im Verhältniss von 1 : 2 stehenden:

Ganz ebenso fasst das Volk den $^3/_4$-Takt auf. So sehen wir in der Dreivierteltaktform folgende Vertheilung der Viersilbengruppe:



also die zwei ersten Silben stehen zu den zwei folgenden im Verhältniss 1 : 2. Es ist dies ganz dieselbe Auffassung, die die antike Rhythmik vom dreitheiligen Takte hatte. Der obige $^3/_4$-Takt entspricht genau dem Jonicus a minore (⏑ ⏑ – –) und auch der a majore (– – ⏑ ⏑) ist in dem $^3/_4$-Takt ♩ ♩ ♪ ♪ im südslavischen, ganz besonders im westslavischen Liede vertreten.

Diese Auffassung der Zehnsilblerreihe konnte dazu führen, dass das Volk wohl die beiden Theile des Verses, die vier Silben und die sechs Silben auseinanderhielt (die Diärese nach der vierten Silbe wird streng beobachtet), die Gliederung des zweiten Theiles aber, die ursprünglich vorhanden war, allmählich vernachlässigte und heutzutage wenig mehr beobachtet. Dass übrigens ein guter

Sänger auch im zweiten Theile des Zehnsilblers die Wortstellung nach der Melodie ändert, sahen wir in der Einleitung, S. 20, citirten Schilderung Nović's. Derselbe Nović sagt an einer anderen Stelle:

»Nach dem Spiel auf den Gusle richten die Sänger auch die einzelnen Verse unserer Lieder ein, darum unterscheiden sich solche Lieder stark von jenen, die nur prosaisch wie die Erzählungen hergesagt werden. Z. B. in dem Lied von der Hochzeit Maxim Crnojević's in den Versen:

Podiže se Crnojević Ivo
i ponese tri tovara blaga
te otide preko mora sinja
da on prosi lijepu djevojku
za Maksima za sina svojega

würde der Recitator den letzten Vers so ändern:

za Maksima za svojega sina,

weil es ihm in der prosaischen Wiedergabe so besser klingt und er auf die Forderung des musikalischen Instrumentes keine Rücksicht nimmt.« (citirt bei Jagić, Die südslav. Volksepik vor Jahrhunderten, Archiv f. sl. Phil. IV, 234).

Jagić bemerkt hierzu a. a. O. S. 235) sehr richtig, der Recitator begünstige augenscheinlich diese Wortstellung, weil durch sie zwischen den beiden Hälften des Verses eine Art Reim herausklang, man vgl.:

Sve Urvinom | kraj mora planinom
Posrtati | suze prosipati
Za junakom | žao šarcu Markom
Ja od boga | krvnika staroga.«

Es ist schade, dass Jagić in seinem Aufsatze nicht mehr Auszüge aus Nović's Schrift giebt. Ausser den von mir in der Einleitung, S. 20, angeführten Beispielen wird nur noch eins von Nović gegeben:

Paranio Kraljeviću Marko
u negjelju prije jarkog sunca,
pokraj mora Urvinom planinom.
kad je bio uz Urvinu Marko,
poče njemu šarac posrtati,
posrtati i suze roniti.

und aus demselben Liede:

Žali šarac tebe gospodara —
und: Ja od boga od starog krvnika —

Im ersten Beispiele haben wir in der zweiten Hälfte der Verse:

— Crnojević Ivo 4. 2.
— tri tovara blaga 4. 2.
— preko mora sinja 4. 2.
— lijepu djevojku 3. 3.
— za sina svojega 3. 3.

also dreimal 4 + 2, zweimal 3 + 3. Im zweiten Beispiele:

— Kraljeviću Marko 4. 2.
— prije jarkog sunca 2. 4.
— Urvinom planinom 3. 3.
— uz Urvinu Marko 4. 2.
— šarac posrtati 3. 4.
— i suze roniti 3. 3

hier kehrt also, wenn dies richtig getheilt ist, die Gliederung folgendermassen wieder: abc — abc.

Nović liest dem Sänger Jovan von Gacko Lieder aus Vuk vor, unter anderen das Lied Gavran harambaša, welches Jovan sehr lobt und für ganz fehlerlos erklärt (Jagić, a. a. O. S. 237). Der Anfang des Liedes (Vuk III, S. 300) enthält folgendermassen gegliederte Verse (ich führe nur die Gliederung der zweiten Vershälfte an):

1) 2. 4. b.	8) 3. 3. c.	15) 1. 3. 2. a.
2) 1. 3. 2. a.	9) 3. 3. c.	16) 4. 2. a.
3) 2. 4. b.	10) 3. 3. c.	17) 2. 2. 2. a od. b.
4) 1. 3. 2. a.	11) 1. 2. 3. c.	18) 2. 1. 3. b od. c.
5) 2. 4. b.	12) 3. 3. c.	19) 3. 3. c.
6) 1. 3. 2. a.	13) 2. 1. 3. b od. c.	20) 4. 2. a.
7) 2. 4. b.	14) 2. 2. 2. a od. b.	u. s. w.

Die ersten 7 Verse machen einen ganz regelmässigen Eindruck: in ihnen alternirt b mit a: dann aber kommt sechsmal c u. s. w. Es ist zu bedauern, dass wir nicht die ursprüngliche Melodie zu dem Liede haben; mit Hülfe dieser müsste, da das Lied fehlerfrei sein soll, es sich herausstellen, in welcher Weise ein guter Sänger seinen Text richtig behandelt. —

Dass Aenderung der Wortstellung beim Singen stattfindet, zeigt auch ein von V. Pacel, Književnik S. 317, angeführtes Beispiel.

Von dem Vuk'schen Liede:

Dva su bora uzporedo rasla,
Medju njima tankovita jela:
To ne bila dva bora zelena*,
Ni medj njima tankovoha jela,
Već to bila dva brata rodjena*,
Jedno Pavle a drugo Radule*
Medju njima sestrica Jelica u. s. w.

sagt Pacel. er habe die mit einem Stern versehenen Verse folgendermassen singen hören:

To ne bila dva zelena borka —
Već to bila dva rodjena brata —
Jedno Pavle a Radule drugo —

so dass also die Strophe gegliedert war: a-a-a-a-a-a-c.

Die Frage ob ein guter Sänger heutzutage den Zehnsilbler auch in dessen zweiter Hälfte nach der Melodie gliedert, ist mit Hülfe des jetzt zu Gebote stehenden Materials nicht endgültig zu entscheiden. Nur das eine muss ich hier noch bemerken, dass bei weitem die meisten Verse der Vuk'schen Lieder sich auf eine von den drei Arten gliedern lassen. Von den 7170 Versen der ersten 41 Lieder haben in der zweiten Hälfte:

ein sechssilbiges Wort	9	Verse
ein fünf- + ein einsilbiges	4	-
ein einsilb. + ein fünfsilb.	58	-
ein 1-silb. + ein 4-silb. + ein 1-silb.	7	-
	78	Verse

so dass Gruppengliederung auch in dieser Versart angenommen werden muss, wenn auch der eigentliche Zweck dieser Gliederung, sich an die Gliederung der Melodie anzuschliessen, aufgegeben worden ist. —

Als letzte dreitheilige Reihe ist zu erwähnen:

Der Neunsilbler. Besteht aus einer Vier-, einer Zwei- und einer Dreisilbengruppe. Seltene Versart. Hierher gehören:

1) Ungedehnt: K. 469:

vgl. 470. 913. 1034.

2) Letztes Motiv gedehnt: 855 (Serbien):

vgl. 1544.

3) Andere Dehnungsform: 1329 (Varasdin):

vgl. 138. —

Alle bisher betrachteten Versarten liessen sich aus einer rhythmischen Reihe von 2 oder 3 zusammengesetzten geraden Takten ableiten.

Es bleibt noch eine Versart zu besprechen übrig, eine zweite Art des Achtsilblers. Sie besteht aus den Gruppen:

3 + 2 + 3

von denen die zwei ersten oder die zwei letzten enger mit einander verbunden sind, so dass man sagen kann, der Vers bestehe aus 5 + 3 oder 3 + 5 Silben. Die erste Form ist die häufigere und die von Budmani und Zima berücksichtigte. Vuk kennt beide:

a) pōrănĭ rānŏ | nā vŏdŭ —

b) Pōglĕdăj | vōjnŏ pōglĕdăj —

Die Melodien bestätigen Vuk's Beobachtung, sie zeigen ebenfalls zwiefache Theilung.

Dieser Achtsilbler erinnert in seinem Rhythmus an den Siebensilbler und wäre aus diesem zu erklären. Allein die Sache liegt anders.

Wir haben es hier mit einem Versmass zu thun, das ursprünglich nicht national südslavisch ist, sondern von ausserhalb importirt wurde und zwar von zwei Seiten: von Deutschland zu den westlichen Slovenen und Kroaten, von Griechenland zu den Bulgaren und Serben. In beiden Fällen liegt ihm ein jambisches Versmass, der jambische Achtsilbler zu Grunde.

Im neugriechischen Volksliede findet sich das Metrum ebenfalls. In dem aus dem politischen Verse der Byzantiner hervorgegangenen Klephtenverse entspricht es dem ersten Halbverse. Im deutschen Volkslied ist dieser Achtsilbler ebenfalls sehr häufig. Die Theilung in 5 + 3 Silben wird durch den Auftakt hervorgerufen:

Ὁ | Ὄλυμπος κ᾽ ὁ | *Κίσσαβος*

Es | steht ein Baum im | Odenwald.

Wir haben hier zwei Motive: das erste geht bis vor den zweiten Auftakt, so dass streng genommen getheilt werden müsste:

Ὁ	Ὄλυμπος	κ' ὁ	Κίσσαβος
Es	steht ein Baum	im	Odenwald.

So scharf scheidet aber das accentuirende Volkslied die Motive innerhalb der rhythmischen Reihe Halbperiode, nicht: der zweite Auftakt wird zum vorhergehenden Takt geschlagen, und der zweite Takt beginnt mit dem schweren betonten Takttheil. Und daher wird der Achtsilbler als aus 5 + 3 Silben gebildet empfunden und demgemäss gegliedert:

Ἐγὼ 'μαι ἕνας	Κίσσαβος
Da sitzt ein schöner	Vogel drauf.

Diese Theilung 5 + 3 findet sich in den neugriechischen Liedern sehr häufig. In Kind's Neugriechischer Anthologie zählte ich sie in 29 Liedern unter 502 Versen 349 mal. Dieser achtsilbige Halbvers zeigt übrigens häufig eine Wortbetonung, die den Versicten des südslavischen Verses entspricht. Im politischen Verse (und auch im Klephtenverse, in welchem die Identität von Wortaccent und Ictus nur am Ende jeder Reihe festgehalten wird und dessen Schema daher die Gestalt hat:

⏑ ⏑. ⏑ ⏑. ⏑ ⏑. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑. ⏑ ⏑, ⏑ ⏑́ ⏑

oder: ⏑ ⏑, ⏑ ⏑, ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑, ⏑ ⏑́ ⏑

(Westphal, Metr. d. Gr. II. S. 57), sind Verse häufig, die, um mich kurz auszudrücken, statt der ersten jambischen Dipodie einen Choriambus zeigen, wie z. B.:

Κοῦκκοι να μὴν λαλήσετε —
Μόνον γυρεύει πόλεμον —
u. s. w.

Ob die erste Silbe auch in der Melodie der neugriechischen Lieder gelegentlich betont wird, weiss ich nicht. Mir ist von diesem Versmass nur eine Melodie bekannt (Sanders, Neugriechisches Volksleben. Beilage VIII), in der dies aber nicht geschieht. Die Verstheilung ist, im Verhältniss zur Melodie, dieselbe, wie im Slavischen:

Βολιοῦμαι νὰ ξε-νι-τεν-θῶ (Bu-di-la zora Laza-ra).

Von den Griechen bekamen diesen Vers die Bulgaren, die ihn

als epischen Vers verwenden, denn der Achtsilbler ist das eigentliche epische Versmass der Bulgaren, den Zehnsilbler haben sie in gewissen Liedern serbischen Ursprungs herübergenommen, wie man aus den Sammlungen erkennen kann. Das Verhältniss des Zehnsilblers zum Achtsilbler in der Miladinov'schen Sammlung ist folgendes. Von 171 epischen Liedern sind 51 in Zehnsilblern, 56 in Achtsilblern der eben besprochenen Art und 38 in gewöhnlichen Achtsilblern, die übrigen 26 Lieder sind 10-, 12-, 13-silbig u. s. w. Unter den lyrischen Liedern dominirt der Achtsilbler (4 + 4). Von den 660 Liedern der ganzen Sammlung sind 293 achtsilbig (4 + 4), 143 achtsilbig (3 + 2 + 3), 114 zehnsilbig. Von den Bulgaren kam die Versart zu den Serben. Die westlichen Südslaven mögen sie durch Einfluss des deutschen Liedes erhalten haben, soweit sie nicht von den Serben zu ihnen gedrungen war.

Beispiele der rhythmischen Formen:

1) 5 + 3. Die häufigste Form zeigen Lieder wie z. B. 320 (bulgarisch):

vgl. 480. 485. 525. 644. 748. 876. 959. 972. 983. 984. 1380. 1539. 1565 u. A.

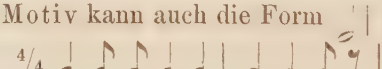
Nebenform im 3/8-, 3/4-, 6/8-Takt (sehr verbreitet im Westen:

457. Lesina.

vgl. 139. 1257. 1542.

Mit Wiederholung des letzten Motives 660 (Herzegovina):

Das letzte Motiv kann auch die Form haben:



18. Serbien.

vgl. 246. 522. 526. 659. 1565.

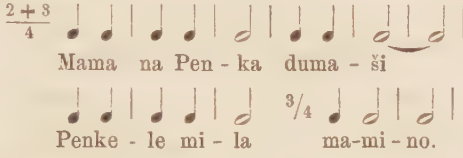
Auch dreitheilige Reihe kommt vor:

158. Slavonien.

vgl. 28. 533—35. 957. 1377. 1543. 1548.

Eine eigenthümliche Form zeigt 223 (Bulgarien):

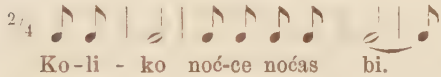
ebenso 960 (Bulgarien):



in beiden ist die Form 5 (4 + 1) + 3 zu erkennen.

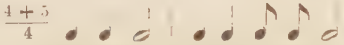
2) 3 + 5. Hierher gehören:

19. Herzegovina.



834. öster. Albanien.

vgl. 1235—37.



874. Serbien.

vgl. 872. 873. 875.

Aus diesem Achtsilbler (3 + 2 + 3) ist auch ein Siebensilbler erklärbar, der im Liede Vuk I, 376 vorkommt und vom gewöhnlichen Siebensilbler abweicht. Er zeigt die Gruppen 3 + 2 + 2.

Kaloper Pero leljo
3 2 2
Kaloper Pero
Što zoveš vita Jelo
3 2 2
Što zoveš Jelo
u. s. w.

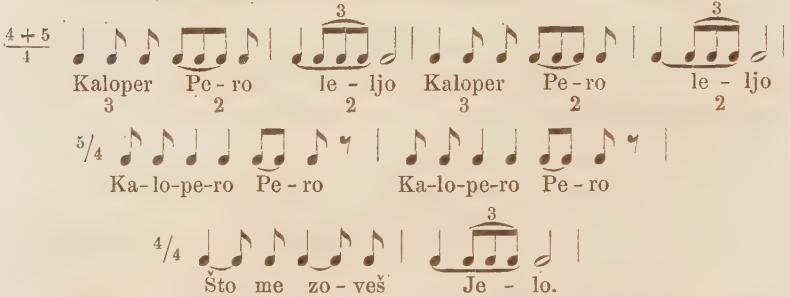
Der Rhythmus dieses Siebensilblers ist mit dem des eben besprochenen Achtsilblers verwandt, in dessen letztem Motive

auf die zwei ersten Viertel eine Silbe kommt.

Achtsilbler:

Siebensilbler:

K. 454 (Bosnien) zeigt eine Variante des Vuk'schen Liedes:



(Ich habe hier die einzelnen Noten, die auf jede Silbe kommen, mit angeführt, die in den Takten leljo, Jelo deutlich das letzte Motiv des Achtsilblers ♩ ♩ 𝅗𝅥 zeigen.)

Denselben Rhythmus bieten (mit geringen Abweichungen) eine Reihe Varianten eines strophischen Liedes

S Bogom neharna dušo —

Es sind die Lieder 627 (Slavonien), 628 (ebendaher), 629 (kroat. Küste), 630 (Sinj), 631 (Ragusa), 632 (ebendaher); ferner 633 (Sinj) und 634 (Lesina), 2 Varianten des Liedes: Evo ti kitu vraćam.

Ich schliesse meine Uebersicht über die häufiger vorkommenden Versarten des südslavischen Volksliedes mit einigen Bemerkungen über Vers und Strophe der sogenannten bugaršticе, der altkroatischen langzeiligen Lieder. Der Vers bietet keine Schwierigkeiten: er besteht ebenso aus Silbengruppen, wie die übrigen Versarten der Südslaven. Es sind zwei Verse, die hier in Betracht kommen, der Fünfzehnsilbler (7 + 8) aus den Gruppen 4 + 3 + 4 + 4 bestehend und der Sechzehnsilbler (8 + 8) aus 4 Viersilbengruppen.

Die regelmässige Form dieser Verse ist:

Ide Bušić Stjepane ljubi svoju rano budit
4 3 4 4

für den 15-silbler und:

Kada mi se Radosave vojevoda odiljaše
4 4 4 4

für den 16-silbler.

Unregelmässige Verse, kürzere oder falsch eingetheilte, kommen mehrfach vor, beruhen aber auf schlechter Ueberlieferung dieses zur Zeit seiner Aufzeichnung bereits im Verfall begriffenen Versmasses.

Die Strophenform, die mehrere dieser Lieder zeigen, ist folgende:

Vrana konja jezdeći gizdav junak u pospjehu
Primorskoj dubravi,
U sve glase klikovaše popjevkinju prem zamjernu:
Svemogući vječni Bože, koga vlas se svud prostire.
Na umrlom sv'jetu;
Čudnovata koja djela u dni moje vidješe se,
Djela koja vjerovana mučno bit' će u vremena,
Došast'jeh unuka
Za sve od njih svjedok bješe žarko sunce od nebesi,
Car Mustafa Otmanović žudeć' steći ona mjesta,
Koja predn'jeh ljeta.
Vrli N'jemci osvojiše u junačkom vojevanju
Zače mislit' oholo, na koji bi mog'o način (stek'o)
Ime glasovito
Cića tega djelovanja nakon sebe ostaviti,
Nakon sebe ostaviti zemlje otete ugrabiti,
Iz njemačkijeh ruka;
Po tom toga visaj svijet pod vlas svoju podložiti.
Misli ohole uputi put Ungarske put države,
Oholi Otmane,
Uzdajuć' se da će Seget moći brzo osvojiti.
Na tu svrhu mos prostran vrže vrhu Tise rike,
U vrloj brzini,
Da bi mog'o priko njega svoju vojsku privestiti. Bogišić, 37.

Das Strophenschema ist nach Miklosich, Bogišić und Jagić folgendermassen aufzustellen: Die Strophe besteht aus 2 Hauptversen und einem kurzen Refrain. Die erste und letzte Strophe besteht aus nur einem Hauptverse: der Refrain, den der erste Haupt-

vers hat, fehlt beim letzten (Bogišić, S. 3 der Einleitung zu seiner Ausgabe der altkroatischen Lieder).

Also wir haben folgendes Schema:

Strophe 1. – – – – – – – – (–) | – – – – – – – – –
– – – – – –

Strophe 2. – – – – – – – – (–) | – – – – – – – – –
– – – – – – – – (–) | – – – – – – – – –
– – – – – –

u. s. w.

Letzte Strophe. – – – – – – – – (–) | – – – – – – – – –

Wenn wir die Bugaršticastrophe als Volksmetrum auffassen, so werden wir uns billig über diese complicirte Form wundern müssen, besonders wenn wir überlegen, dass diese Lieder gesungen wurden und die Musik sich dieser unregelmässigen Strophe anschliessen musste, was bei der sonstigen Einfachheit des nationalen Rhythmus einigermassen auffällig ist. Noch mehr: Nehmen wir diese vorgeschlagene Strophentheilung an, so haben wir in einer Bugaršticа ein geschlossenes Ganzes: der erste Vers + Refrain bildet den Eingang, dann kommen mehrere zweizeilige Strophen mit Refrain und endlich als Schluss der letzte refrainlose Vers. — Eine derartige Abgeschlossenheit eines längeren epischen Liedes dürfte sich kaum in irgend einer Volkspoesie nachweisen lassen. Für ein Kunstgedicht würde sie eher passen, wir haben es aber hier, nach der bisherigen durchaus wahrscheinlichen Ansicht. mit Volksliedern zu thun.

Diese Strophentheilung ist mit einem Worte falsch.

Meiner Ansicht nach ist die Bugaršticа-Strophe vielmehr folgende:

– – – – – – – (–) – – – – – – – –
– – – – – –
– – – – – – – (–) – – – – – – – –

d. h. Langzeile + Refrain + Langzeile: und zwar aus folgenden Gründen:

Erstens ist es die einfachste Eintheilung: Bei der anderen bleibt ein Plus von einer Langzeile mit Refrain als Eingang, und einer Langzeile ohne Refrain als Schluss des Liedes, was für ein Volkslied, und als Volkslieder müssen wir die Lieder betrachten.

zu complicirt scheint. Die von mir vorgeschlagene Strophe geht dagegen ohne Rest in der Gesammtzahl der Verse auf.

Für mein Schema spricht zweitens die Reimstellung der Kunstbugaršticе, z. B. am Anfang von 77 (Mehmed paša belagert Cattaro erfolglos):

Zahvali se baša Mehm*et* turske vojske vojvod*ami*,
Carev Turčin baša;
Na sramotu da će uze*t'* plemeniti Kotor n*ami*,

I da će ga podlo*žiti* pod zapov'jed silna c*ara*,
Gospodara svoga;
Kotorane pogub*iti* i njih mila gospod*ara*.

u. s. w.

Hier wird also die Strophe durch die beiden Reime begrenzt. Dasselbe findet statt in der Osmanübertragung des Bischofs Zmajević. Dieser machte aus den Achtsilblern Gundulić's die Bugaršticа-Strophe einfach dadurch, dass er je 2 Achtsilbler, also eine halbe Osman-Strophe, zu einem Sechzehnsilbler verband und einen selbstgefertigten Refrain zwischen die beiden der Osman-Strophe entsprechenden Sechzehnsilbler setzte, also aus Gundulić's Strophe:

I tako se prem dogodi:
Još Dubrovnik slavnom krunom,
Stoji cjeć vjere u slobodi
Medju lavom i drakunom

wird bei Zmajević (ich nehme die folgende Strophe dazu):

I tako se prem dog*odi*: još Dubrovnik slavnom kr*unom*,
Slavni Dubrovniče
Stoji cjeć vjere u slob*odi*, medju lavom i drak*unom*:

Još sred justa ljuta zm*aja* i nokata b'jesna l*ava*
plemeniti grade
Oko tebe s'oba kr*aja* slovinska je sva drž*ava*.

Es ist den Vertretern des anderen Schemas, glaube ich, nicht gelungen, das Verhältniss der Osman- zu dieser Bugaršticа-Strophe gleich befriedigend darzulegen. Bogišić (S. 91) sagt: »Der Grund, dass die gereimten Strophen anders vertheilt sind, liegt offenbar nur darin, dass der Zusammensteller (der Bug.-Strophe) die Refrains nach der Ordnung der Bugaršticа setzen musste.« (Er musste also seinen ersten Refrain nach der ersten Langzeile setzen, den zweiten

nach dem dritten Vers u. s. w.) Jagić sagt (Archiv IV, 197): »Man sieht, dass die alternirenden Reime der Gundulić'schen Strophe bei dieser Umbildung nach Möglichkeit verwischt wurden, um das Lied, so gut es ging, volksthümlich zu gestalten; zu diesem Zwecke hat Zmajević absichtlich die einzelnen Strophen zerhauen und die refrainartige Wiederholung immer in die Mitte derselben eingeschoben.« Und S. 235, wo von dem Reim innerhalb des Zehnsilblers die Rede ist, den der Recitator bevorzugt, der Sänger dagegen absichtlich nicht anbringt, heisst es: »Ich verweise noch auf das oben erwähnte Verfahren Zmajević's bei Gelegenheit der Umbildung einiger Episoden aus Gundulić's Osman, wo ebenfalls der Reim vermieden wird.« Nun ich kann eben nicht finden, dass der Reim von Zmajević vermieden wird und bin auch fest davon überzeugt, dass er nie daran gedacht hat, ihn vermeiden zu wollen.

Die beiden von Hektorović aufgezeichneten Lieder, 6 und 49, liefern einen weiteren Beweis für die Richtigkeit meiner Theilung. Beide sind in einer von den übrigen Bugarštice abweichenden Strophenform gedichtet. Ich setze die zwei ersten Strophen von 6 her:

1. Dva mi sta siromaha dugo vrime drugovala,
Lipo ti sta drugovala i lipo se dragovala,
Lipo plince dilila i lipo se razdiljala,
I razdiliv se, opet se sazivala. —
Već mi nigda zarobiše tri junaka dobre konje,
Dva siromaha,
Tere sta dva konjica mnogo lipo razdilila,

2. O tretjega ne mogoše junaci se pogoditi,
Negli su se razgnivala i mnogo se sapsovala.
Ono to mi ne bihu, družino, dva siromaha,
Da jedno mi biše vitez Marko Kraljeviću,
Vitez Marko Kraljeviću, i brajen mu Andrijašu,
Mladi vitezi.
Tuj si Marko potrže svitlu sablju pozlaćenu,

Von diesem Liede und dem Liede 49 sagt Bogišić S. 25—26: »Sie haben beide den Refrain nach den 5 ersten, später nach je 6 Versen. Dies zeigt offenbar, dass, als die Refrains noch vollständig vorhanden waren, der erste nach dem ersten, der zweite nach

dem dritten, der dritte nach dem fünften Verse stand. In den Gruppen von 6 Versen braucht man nur je 2 weggelassene Refrains zuzufügen, damit sie mit der Regel stimmen. Am deutlichsten beweist aber das Ende beider Lieder, das aufs Haar mit dem der regelmässigen stimmt.« Dazu ist zu bemerken, dass wenn die Refrains früher vorhanden gewesen und vom Schreiber weggelassen worden sind, es doch merkwürdig ist, dass die erhaltenen Refrains in beiden Liedern an derselben Stelle beibehalten sind. Nun liesse sich schliesslich letzterer Umstand auf ein Symmetriebedürfniss des Schreibers zurückführen. Es giebt aber eine einfachere Erklärung: Weggelassen ist kein Refrain, sondern die Strophen hatten von Anfang an folgende Eintheilung. Jede bestand aus 4 Langzeilen + Bugaršica-Strophe, also: a b c d + e r f. Dass dies die richtige Eintheilung ist, beweist auf die einfachste Weise die von Hektorović dem Pelegrinović übersandte Melodie zu Lied 49 (Stari pisci VI mit dem Text der ersten Strophe, die folgende Verse enthält:

Kada mi se Radosave vojevoda odiljaše
Od svojega grada divnoga Siverina,
Često mi se Radosav na Siverin obziraše,
Tere to mi ovako belu gradu besidjaše:
»Ovo mi te ostavljam, beli grade Siverine,
Moj divni grade,
Ne znam veće vigju li te, ne znam veće vidiš li me!«

Das ist doch deutlich genug. —

Ich sagte, der Vers bestehe aus 4 Langzeilen + Bugaršica-Strophe. Hierfür spricht ausser der Melodie, die nach der vierten Langzeile einen gewissen Abschluss zeigt, der selbständige Charakter dieser 3 Verse am Schluss beider Lieder.

Nr. 6:

Vesel budi, gospodaru, i vesela ti družina,
Naš gospodaru!
Ova pisan da bude tvôj milosti na poštenje! v.v. 67—69.

Nr. 49:

A sada mi i vazda dobra srića s tobom budi,
Naš gospodaru!
I zdravo nam svuda hodi i veselo domom dojdi. v.v. 88—91.

also in beiden Fällen ist die Anrede an den Herrn in einer Strophe erhalten.

Derartige Anreden an das Publikum kommen auch in anderen Liedern vor und nehmen fast ausschliesslich eine oder einige ganze Strophen ein. So zeigen drei Lieder mit geringen Veränderungen folgenden Schluss:

Ovo mi je tada bilo, a sada se spomenujem
Moj vidovni Bože,
Ti mi Bože uspomeni i na moje dobro zdravlje!
7, 158—60. 11, 85— 87 (moj jedini B.)
Ovo mi je prije bilo . . . . . .
. . . . . uspomeni moj(e) dobro zdravlje! 50, 88—90.
vgl. den Schluss von 52. 58. 59. 63. 65. 77.

Das Ergebniss der vorhergehenden Untersuchung ist folgendes:

Der Text des südslavischen Volksliedes entsteht in unmittelbarem Zusammenhange mit seiner Melodie. Diejenigen sind im Irrthum, die den südslavischen Vers als ein regelloses Conglomerat von Silben, oder andererseits als ein bewusst aus abstrakten »Versfüssen« zusammengesetztes künstliches Gebilde ansehen. Im Texte des Volksliedes herrscht weder Gesetzlosigkeit, noch gezwungene Künstlichkeit: ihn bildet vielmehr die sich dem Rhythmus der Melodie auf das Natürlichste und Zwangloseste unterordnende Sprache des Volkes. Denn eine natürlichere Gliederung des Textes, als die durch die einzelnen Wörter oder Wortgruppen, lässt sich nicht denken. Und dass diese Gliederung in der That stattfindet, hat, wie ich hoffen darf, die vorliegende Untersuchung nachzuweisen vermocht.

Wenn auch in den Textsammlungen nur die zwei Gattungen des Achtsilblers und des Siebensilblers regelmässige, durch das ganze Lied durchgehende Gliederung zeigen, dagegen der Fünf- und Sechssilbler und die mit diesen beiden Versarten gebildeten Versmasse einer solchen entbehren, so wurde doch, durch Herbeiziehung der Melodien offenbar, dass auch die letzteren Versgattungen ursprünglich nach dem gefundenen Principe eingetheilt gewesen sein müssen, und ihre jetzige unregelmässige Gestalt erst eine Folge des Verfalles der Sangeskunst ist. Aber selbst diese Fünf- und Sechssilbler der Textsammlungen und ihre Composita lieferten den Beweis für die Gruppengliederung, denn wenn auch die durch

das ganze Lied gehende einheitliche Gliederung fehlte, so wies doch jeder einzelne Vers eine der in diesen Versarten möglichen Theilungen auf, und diejenigen Verse, die andere Gruppen als 4, 3, 2, 1 zeigten, bildeten eine verschwindende Minderheit.

Ob nun diese Theilung des Textes in Gruppen das einzige versbildende Princip der südslavischen Volkspoesie ist, oder ob daneben, innerhalb der einzelnen Gruppen noch Wortaccent oder Quantität eine Rolle spielen, muss künftige Forschung entscheiden. Jedenfalls wird eine solche Untersuchung nicht unterschiedslos von den einzelnen Wörtern ausgehen dürfen, wie dies bisher, stets erfolglos, geschehen ist, sondern wird die einzelnen den Vers bildenden Silbengruppen berücksichtigen müssen, mögen diese durch ein einzelnes Wort oder eine Combination von mehreren Wörtern gebildet werden.

Nachtrag zu S. 29, Z. 5 v. u. (Belege für Gruppengliederung im nichtslavischen Volksliede).

Etwas der slavischen Gruppenformation Aehnliches bietet, wie mir Herr Professor Adolf Ebert mitzutheilen die Güte hat, der italienische Endecasillabo, in dem die Gliederung 4 + 4 + 3 eine der häufigsten ist. Die Glieder schliessen allerdings häufig nicht mit dem Wortende. Ich führe als Beispiel den ersten Vers eines Liedes aus Istrien (Comparetti, V, S. 88) an:

Dumandeme	dumandeme	bèn meîo. —
4	4	3

Unverkennbar scheint mir die Gruppengliederung im spanischen Romanzenverse, wenn auch nicht in allen Liedern gleich gut erhalten, wie im folgenden:

Por las sierras	de Moncayo	vi venir un	renegado,
Bovalias	ha por nombre,	Bovalias	el pagano;
siete vezes	fuera Moro,	y otras tantas	mal christiano,
y al cabo	de las ocho	engañolo	su pecado
que dexa la	fe de Christo,	la de Mahoma	ha tomado.

u. s. w.

Silva de romances viejos publicada por Jacobo Grimm. Wien 1815. S. 233, No. XXVIII.

Das Lied hat 14 Verse, von denen 9 regelmässig theilbar sind. —

Auf die Gliederung 5 + 3 im neugriechischen und deutschen Achtsilbler wurde oben bei Besprechung der zweiten Gattung dieses Verses hingewiesen.

Ueber die Gliederung des Verses im deutschen Volksliede vergl. die oben citirte Schrift von E. Stolte: »Metrische Studien über das deutsche Volkslied«.